

العدد السابع • يوليو ١٩٩٢

للمعالم

كلمات على صدر فرج فوده

• وليد جنبلاط • لطفى الخولى

• بدر الديب • سمير سرحان

• مراد وهبه • ادوار الخراط

وقصيدة لأحمد عبد المعطى حجازى

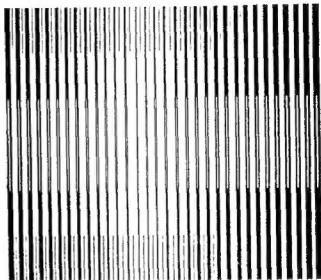


المجمع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

رئيس مجلس الإدارة

أحمد عبد المعطي حجازي

سمير سرحان

نائب رئيس التحرير

سليمان فياض حسن طلب

مدير التحرير نمر أديب

المشرف الفني نجوى شلبى





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ لفسا - قطر ٨ ريالاً قطرية - البحرين ٧٥٠ لفسا - سوريا ١٠ ليرة -
لبنان ١٠٠٠ ليرة - الأردن ٠,٧٥٠ دينار - السعودية ٨ ريالاً - السودان ٢٢٥
قرشاً - تونس ٧٠٠٠ مليم - الجزائر ١٤ دينار - المغرب ٢٠ درهم - اليمن ٢٠
ريال - ليبيا ٠,٨٠ دينار - الإمارات ٨ درهم - سلطنة عمان ٨٠٠ بيسة - غزة
والضفة ١٠٠ سنت - للفن ١٥٠ فلساً - لير يور ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

من سنة (١٢ عدداً) ١٢ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد ٢٨,٧ دولاراً للهيئات
مضافاً إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
وأمریکا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص .
ب ٦٦٦ - تلغراف : ٢٩٢٨٦٩١ القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

الفن : جني واحد

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تلتزم بنشر ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المحافل

السنة العاشرة • يوليو ١٩٩٢ • ذو الحجة ١٤١٢

هذا العدد

- ٦٠ مدائح الشكاه الأخير فؤاد طمان
٦٦ ركة الشاهد أحمد بنيت

القصة :

- ١٢ دعوة جمال الفيثاني
١٩ بوابات البحر اسماعيل الماديل
٥٧ غزال جابر النسي الطر
٦٢ العمال التعليم قاسم محمد طوير

متابعات :

- ١٢٨ مؤثر اعلام ديماء للفن حسن محمد
١٤٤ الفن الفيثاني بين التقليد والعدالة مناء عبد الفتاح
١٦٦ جولة الإبداع (التحرير)

تعقيبات

- ١٤٩ تصوير على تصوير حمدي السكرت
١٥١ مشرون علما من الصمت الرهيب سعد الزنبري
١٥٤ مكنية الإبداع شاكر عبد الحميد

الرسائل :

- مقالون إرس شاعر المستعبدات
١٦١ [رسالة تويذلة] أحمد مرس
معرض عربي للكتاب
١٦٨ [رسالة باريس] إبراهيم عبد الجود
خمسونا علما على رحيل مجيدل إرنديث
١٧١ [رسالة مدريد] لوب جارايا
اتحاد الكتاب الفلسطينيين
١٧٤ [رسالة فلسطين] عبد الناصر صالح
١٧٨ اصداء إبداع

ملف خاص عن : فرج فودة :

- ٥ شفق على سور المدينة (قصيدة) أحمد عبد الصلي حجازي
١٢ هل كنت مستولا من دمه صبحي سرحان
١٦ كلمات على صدر فودة العريض بدر الديب
١٩ في البدء كان اللقل لطفى الخويل
٢٤ جذور الخليل فرج فودة مراد وهبة
٢٦ نحو تأكيد معنى الاختلاف ادوار الخراط
٢٨ المنظرة الأشعة (التحرير)
٤١ بريختان وايد جنبلان

ملف عن الشاعر الكبير

(محمود حسن اسماعيل) :

- ٧٠ رباح للعب (قصيدة لم تنشر) محمود حسن اسماعيل
محمود حسن اسماعيل بين
٧٨ ديوانه الملك ، ووجه إمارة الشعر فاروق شوشة
الشاعر وحق البراعة حسن علي
٨٨ كيمياء التعبير والتصوير
٩١ في شعر محمود حسن اسماعيل أحمد إدريش
١٠٦ محمود حسن اسماعيل بين تقليد صابر عبد النديم
تجربة الانتماء الوطني
١١٠ في شعر محمود حسن اسماعيل شفيق السيد
١٢٩ محمود حسن اسماعيل كما عرفته محمد علي منية
١٣٢ ديوان صالح جودت محمود حسن إسماعيل

الشعر

- ٤٨ عصافير الزجاج نور الدين صمد
٥٢ المظبي وايد منير





شفق على سور المدينة

دمُّ الذى أُهريقَ فى أقصى المدينة وردةً
قامت من الرمل الذى مَطَرَ البلادُ
دمُّ دُمِ الطمى المَعْدَبِ تحت عصف الريح ،
صرخَتْنَا الأخيرة ،
جرَحْنَا المفتوحُ فى هذا السوادِ
دمُّ من الشمس الأسيرة خُصَلَةٌ من شعرها

شَفَقُ عَلَى سِوْرِ الْمَدِينَةِ رَاعِفُ قَانٍ
يَرُدُّ ظِلَامَ يَاجُوجَ وَيَأْجُوجَ ،
تَأَلَّقَ جَمْرَةً يَاقُوتَةً
سَتَظِلُّ تَشْهَقُ فِي الرَّمَادِ
إِلَى نَهَايَةِ مَا يَكُونُ مِنَ الْخَرَابِ ،
إِلَى الْقِيَامَةِ وَالْمَعَادِ

فَمَجَّ رَمَتْ بِهِمُ الصَّحَارَى جَنَّةَ الْمَأْوَى .
تَهَيَّأَ كَلَابُهُمْ فِيهَا ، وَتَجَارَى فِي الْمَدَى قِطْعَانُهُمْ
يَمْشُونَ فِي سَحْبِ الْجَرَادِ
كَأَنَّ أَوْجُهُهُمْ لِفَرْيَانِ ،
وَأَعْيُنُهُمْ لَذُؤْيَانِ ،
وَأَرْجُلُهُمْ لثِيرَانِ ،
يَدُوسُونَ الْبِلَادَ ،
وَيَزْدَعُونَ خَرَابَهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ

رملُ منازلها ،

حدائقها وكانت للظلالِ الخُضرِ ،

كانت للقيامة في الضحى الساجي ،

وكانت للزنايق والأفاح

صارت خرائب سُبْحَةً يتصاعد الكبريتُ والقطران فيها

رملُ شوارعها ، مقاهيها ، صُدُورُ نساءها ، صُحُفُ الصباغ

رملُ غريبٍ يرتعها

مقنابيلُ كالسوس ينقر في البلادِ وساكنيها

رملُ مدائنُها ، قراها .

نهزها الملوذ من خطو الربيع على التلالِ البكر ،

من قوسٍ سماويٍّ نهدر واستراح على فراش

الأرض ،

من خيزرٍ إلهي تدل فوق اقواه الخليفة . نهزها

فرس السماء ، براقها القزحي ،

سارقُ عشبها للناس ،

خزٌ مُحَاصِراً بالرملِ ، مسفوفاً على وجه البطاخ

رملٌ أهْلُتْها ، منارتُها ، نجومٌ سمانِها رملٌ ،
وأهلُها الذين تَصَحَّرُوا
صاروا دُمَى محشوةً بالرملِ ترحلُ في الليابِ ،
تجوبُ تيهاً فتيتها
من يشتري هذى الدُمى ؟
من يشتريها ؟

ابناء أوزوريس !
ماشَجَرُ أفاء على ثرى إلّا وفيه من أبيهم خفقةُ
ماقصعةُ للخبزِ ، ما إبريقُ ماءٍ ليس فيه حنئةُ من
ضلِعه !

ابناء أوزوريس صاروا لليبابِ ،
وجوهمُ ، وأكثهمُ ،
اهدابُ أعينهمُ ، أصابعهمُ ، إحافهمُ ،
خبزهم رملٌ ، خطاهم في الغدوّ وفي الرواحِ
أبناؤهم وبناتهم رملٌ مُباح !

وإنا الذي كُئِلْتُ عيني من صِبا ذاتِ العماذِ
أُقلِّبُ الطُّرْفَ الحَسِيرَ بها ،

وأنشِجُ ليس تُسَعِّفَنِي دموعي
في كُلِّ رُكْنٍ لي من الذكري بُكاءً ،

تحت كُلِّ شَجيرةٍ قُبِلَتْ ورداً ناعماً
وشريتُ كأساً فاعماً ،

ومشيتُ مختالاً يطاوعني النديم ،
ويرتَمي زَبَدُ اللّياالي خلفِ أذيالي ،

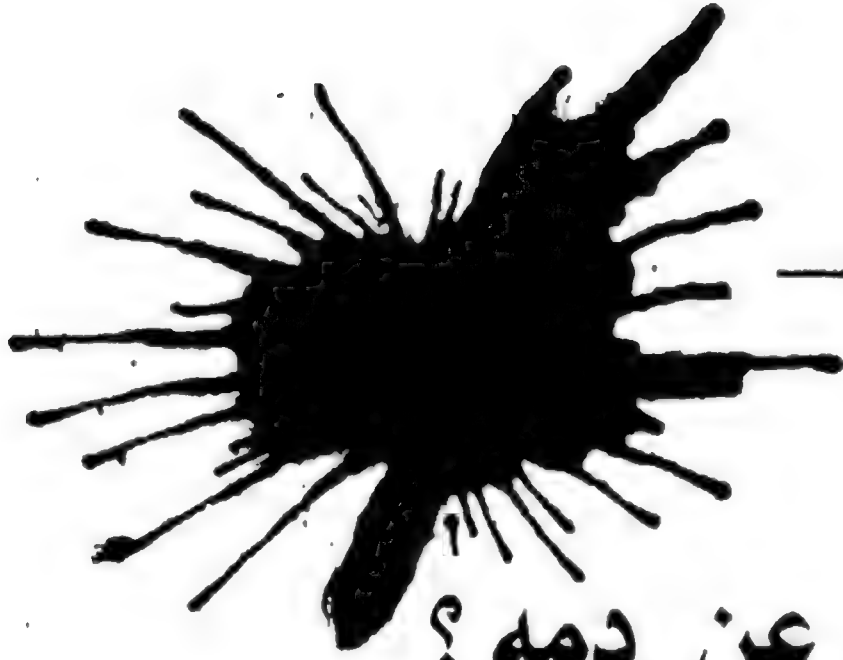
وأوغِلُ في التائقِ والسطوعِ
ياليت أني أستطيع .

إذن وضعتُ مكانَ ماينهازُ من أَجْرَةٍ أو شُرْفَةٍ
ضِلْعاً سَوِيّاً من ضلوعي

إِرمُ التي لم يَين بانٍ مثلها
كانت ، ولم تَكْ بعدُ عادٌ
كانت لِفلاحينَ ، مَلّاحينَ ، عُشّاقٍ ، بُناةٍ ، مُطربينَ ، مُؤذنينَ
لِللطفاةِ الهالكينَ
كانت كأنَّ قصيدةً خرجت من الكلمات ، فهي مدينةٌ
نَهْزُ يضاجع ربوةً
تنجاب رغوته السخية عن حدائق ذاتِ أعنابٍ ،
منازلَ ذاتِ أقمارٍ ، مَدَى
كونٍ من الأحلام والرغبات ،
إيقاعات أجسادٍ مُسَهَّدةٍ تطير بأمسيات الصيف ،
حين يطيبُ في الصيف السهادُ
صرخاتُ ميلادٍ ، وأغنياتُ عرسٍ ،
دورةٌ سحريةٌ بتعانق الأحياء ، والأموات فيها ،
والأجنّةُ ، والسنونُ الخضراءُ ، والسُودُ الشُّدادُ
إِرمُ التي لم يَين بانٍ مثلها
من يفتيديها الآن ، وهي تنثرُ تحت الرمل ،
من يعطى لسيّدة البلاد ذراعهُ ؟ من يفتيديها ؟

دَمُهُ الَّذِي أُهْرِيقَ فِيهَا
دَمُهُ نَهَائِيَّةٌ قَاتِلِيهِ وَقَاتِلِيهَا
دَمُهُ وَلادَتْهَا الْجَدِيدَةُ ، صَرْخُهُ
طَافَتْ عَلَى إِرَمٍ تَنَادِيهَا ، وَتَمَسَّحَ ذَنُوبُهَا عَنْهَا ،
وَتَمَسَّحَ عَنْ بَنِيهَا
دَمُهُ عِبَارَتُهُ الَّتِي صَدَقَتْ فَسَاوَتْ رُوحَهُ
صَارَتْ كَلَاماً خَالِفاً
صَارَتْ دَمًا يَرْفُضُ مِنْ قَلْبِ الْمَدَادِ
يَا أَيُّهَا الرَّمْلُ ارْتَحِلْ !
يَا أَيُّهَا الرَّمْلُ ارْتَحِلْ !
وَاذْهَبْ لِسَانُكَ يَا جَرَادُ !
إِزْمُ الْجَدِيدَةُ مِنْ دَمِ الْكُتَّابِ تَوَلَّدُ ،
مِنْ كَلَامِ الشَّاعِرِ الْمُنْفَى عَنْهَا يَوْمَ عَاثَ بِهَا الْفَسَادُ
وَعَرِيدَتْ فِيهَا الطِّفَاةُ

الآنَ أَصْبَحَ لِلْعِبَارَةِ أَنْ تَسِيرَ عَلَى الشِّفَاهِ
فَتَبْتَخَنِي شَمُّ الْجَبَاهِ !



هل كنت مسئولا عن دمه؟

قابلته في إحدى حفلات الاستقبال بأحد الفنادق . كان الجمع غفيرا لكنه كان يقف وحيدا بجسده الضخم ، ونظراته الودية تخفى وراءها عقلا يفور بالأسئلة الكبرى وسط هذا الكون المختل . لمحتة عن بعد . فخيل إلى أنه ليس واحدا من هذا الجمع ، الذى يسعى أكثره نحو المأكل والمشرب ، سلكا الدروب المختلفة ، نحو نجاحات جزئية ، ثم لا يلبث أن يرحل دون أن يقلق له الكون أو يتبدل . لكن منا من لا يترك الكون مثلما جاء إليه . وخيل إلى وأنا أرمقه عن بعد أنه واحد من هؤلاء !

اقتربت منه وبادرته بالتحية ، فتهلل وجهه ، وبدأت على ملامحه طفولة رائعة ، ممزوجة ببراعة لا حدود لها . تذكرت أن من يولدون ليحققوا الأهداف العظمى ، أو يطرحوا الأسئلة الكبرى ، لا تستوقفهم جزئيات الواقع ولا تفسد في عيونهم نظراتها الملية بالنقاء ، فبين براءة الطفل ، ونقاء صاحب الرسالة ، حبل لا ينقطع .

بادرنى بمجاملة رقيقة ، حول ما نبذله من جهد فى معرض الكتاب ، ولم أضيّع وقتا ، فقد كان القلق ينتابنى على المعرض القادم ، وقد اقتربت أيامه . فسألته المشاركة هذه المرة بشئ يؤكد معنى التنوير ، وهو أحد فرسانه ، ويقاوم ما قد زحف على الوطن من قوى الظلام ، وهى الرسالة التى كرس لها فكره . قال : يا صديقى إننا اليوم فى معركة ، والمعركة طرفان . فلتكن إذن مناظرة لا محاضرة ، يطرحون ما لديهم ونطرح ما لدينا ، وبالحوار نصل ، فسلحنا هو الكلمة ، والكلمة أقوى من أى سلاح .

قلت أنتظر منك في الصباح فكرة هذه المناظرة ، ثم ألقيت عليه التحية ، لأنصرفت غير عابىء بمخالطة الجمع المحتشد في حفل الاستقبال . وعند الباب التفت ورمقته ، كان لا يزال واقفا وحده ، شامخ القامة ، برىء النظرات ، نقى الملامح ، لكن قلبه يعتمل بالأسئلة الكبرى .

في الصباح وجدت على مكتبي مظروفا أنيقا يحتوى أوراقا آتية منه . كانت الأوراق تحتوى على فكرة المناظرة ، واقتراحات بالمشاركين فيها : « مصر بين الدولة الدينية والدولة المدنية » . بعد ساعة حدثنى بالتليفون ، وسألنى هل أنت موافق ! قلت بلا تردد . طبعا . قال : الفكرة خطيرة ، وقد تجرّ عليك بعض المتاعب ، خاصة وأن المنبر هائل « معرض الكتاب » ، وآلاف ، بل ملايين الشباب . وقد يندس أحدهم ممن لا يؤمنون بالكلمة حوارا . قلت : أنا معك في خندق واحد . نحن معا من تلك القبيلة التى تعذبها الأسئلة الكبرى . الله . الحرية . العدل . التقدم . السلام . الوطن . قال : على أن تدير المناظرة بنفسك . وليس غيرك . من غيرك يستطيع أن يسيطر على هذا البحر المتلاطم الأمواج ، على بركة الله . قلت : المناظرة من طرفين . وقد اقترحت أنت طرف الخصوم . من يمثلون الدولة الدينية في المناظرة : الإمام الغزالي ، والمستشار الهضيبي ، والدكتور عمارة . فلم هذا الاختيار بالذات ؟ قال : لأنى أحترمهم جميعا ، بل إنى أجملهم . ولا يعنى هذا أنى لا أختلف معهم . أن الألوان أن نرسخ هذه القيمة ، ولنتعلم أن نحترم الخلاف ، وأن نحترم في الوقت نفسه من نختلف معهم . ارتفعت في ناظرى هامته لتناول السحاب ، فقد كان هذا التحضر الشديد هو الدرس الذى تعلمناه في كل عصور التنوير . بدءا من عصر محمد على ورفاعة الطهطاوى والعقاد وطه حسين ، مروراً بكل قادة التنوير من المثقفين المصريين العظام ، الذين صنعوا حضارة مصر الحديثة . وضعت سماعة التليفون ، وقلبي مفعم بالأمل ، وفي جسدى سرت فتوة وعافية لم أشعر بهما ، منذ أن انكسر قلبي مع سلسلة من الآلام الشخصية . أحسست أن شخصى لا يهم . ولا شخص فرج . وأنا معا ، بهذه المناظرة ، قد نفتح أمام الوطن أبواب عالم جديد .

جاء اليوم الموعد . وكانت قد تحددت الساعة الثانية عشر ظهرا موعدا لبدء المناظرة . وتوجهت إلى سراى الندوة بالمعرض مبكرا . وهالنى ما رأيت . أعداد هائلة من البشر ، لم يسبق أن شهدتا أرض المعارض من قبل . توافدوا منذ الصباح الباكر ، وامتلات بهم قاعة الندوة ، وافترشوا كل الفضاء المحيط بها . وانتابتنى خواطر مقلقة . كيف يمكن السيطرة على هذا البحر المتلاطم من البشر ؟ وهل يمكن أن يكون الحوار هو سبيلنا لفهم الأشياء ، والوصول إلى نتيجة من هذه الندوة ؟ وهل يمكن أن يستمر هؤلاء البشر جميعا في حالة من الهدوء المتحضر إلى النهاية ؟ أم أن حريقا هائلا سوف يندلع ، لأقل وأصغر شرارة ، ويعصف أمامه بكل شيء ؟ وعندئذ سوف تنسف هذه البذرة الصغيرة التى نحاول — فرج وأنا — أن نفرسها . فكرة احترام الاختلاف ، والوصول من خلال الحوار المتحضر ، إلى إضاءة كل الآراء ، دون عنف ، أو تعصب أعمى ، واضعين مصلحة الدين والوطن فوق الجميع .

وصل جميع أعضاء الندوة ما عدا فرج فودة ، وبدأ القلق يساورنى . تصورت أن أحدا قد ترصده ، أو ربما منعه بالقوه من حضور الندوة ، ومضت الساعة الثانية عشرة ولم يحضر . خرجت إلى الباب الخارجى ، أتلّمس بعينى حضوره ، دون أن أعبر عن قلقى أمام الجمع . ولكنى أحسست بالكتلة البشرية تتحرك نحو هياج المشاعر ، بسبب امتلاء القاعة ، ووجود الآلاف المؤلفة التى لا تستطيع الدخول . طلبت أن توضع ميكروفونات خارج القاعة ، وخاطبت الكتل البشرية التى افترشت الساحات الواسعة ، أمام القاعة ، أن تلتزم الهدوء ، وأنهم يستطيعون أن يستمعوا إلى المناظرة من خلال الميكروفونات التى تم تركيبها ، فى الفضاء ، خارج القاعة . وهذا روع الناس قليلا . أما داخلى فقد كان يزداد كل لحظة اضطرابا . وبعد لحظات مليئة بالتوتر ، وجدت ذلك الجسد العملاق يتهدى فى هدوء شديد ، وثقة يحسد عليها ، أتيا من عند الباب الخارجى ، وقد ارتدى حلة داكنة ، ووضع على كتفيه بالطول أسود طويلا ، دون أن يدخل ذراعيه فى أكمامه ، فبدأ وكأنه شخصية أسطورية ، لا تنتمى تماما إلى هذا الواقع ، طائر خرافى ، كأنه عقاب خرج لتوه من الجحر ، ليرتفع نحو السماء .

هرعت إليه . تأخرت يا فرج . سأل عن الدكتور خلف الله ، زميله فى فريق الدولة المدنية . تنبّهت أنه أيضا لم يحضر ، بينما حضر الفريق الآخر بالكامل ، مبكرا . أسقط فى يدي . قال فرج : لا يهم . سوف أكون وحدى فى الفريق . قلت : يا فرج . فريق وحدك ، أمام ثلاثة من « العتالة » ، قال : نعم . توكل على الله .

أشفقت عليه ، وعلى نفسى . وعلى المناظرة . لكنى تساءلت بينى وبين نفسى : أى قوة تسكن روح هذا الرجل ، فتجعله فى يوم ينذر بالعاصفة ، كهذا اليوم ، وجمع غفير من الحشود الموجودة ، متحفّز له ، وربما ضده ، قادرا على التصدى وحده ، دون خوف ، أو لحظة تردد ؟ !

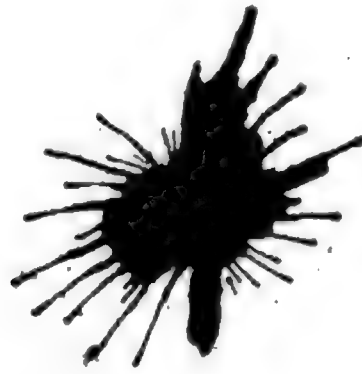
*

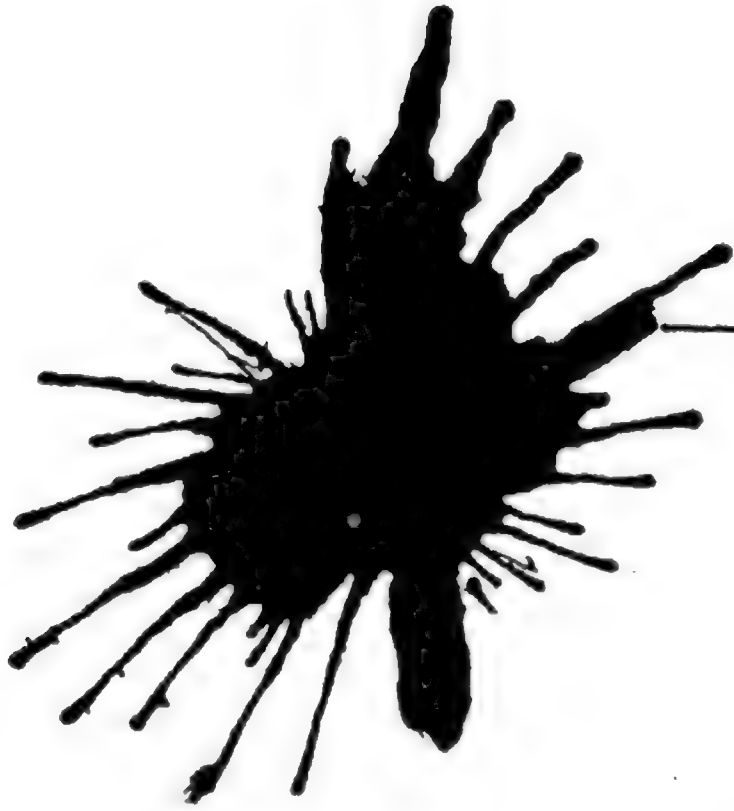
دخلت وكان الدكتور خلف الله قد وصل ، وانتظم الفريقان . وبدأت المناظرة ، وبدأ معها من اللحظة الأولى اختبار للقوة ، من مجموعات من الملتحين فى القاعة . هتاف هادر باسم الله والإسلام ، كأنه يصادر على الحوار ، قبل أن يبدأ . وتماكنت نفسى ، وخاطبت الجموع المحتشدة ، بأن الهتاف باسم الله مطلوب فى كل وقت ، والتسبيح بحمده مطلوب فى كل وقت ، والدعوة للإسلام هى فريضة علينا ، نمارسها فى كل وقت . لكن الحوار يجب أن يبدأ دون هتاف أو صراخ أو مصادرة على رأى أو فكر ، حتى يمكن أن يلتزم محفلنا بالحوار الدينى والثقافى الرفيع ، دون مزايده أو مصادرة . والتفت إلى شيخنا الغزالي أسأله الفتوى ، وهو الذى يحترمه الجميع ، ويقدر الجميع غزارة علمه ، وتوجهه الإسلامى الصحيح ، فأكرمنى الرجل بالفتوى فورا ، معلنا للجموع أنه لا ضرورة لهتاف أو صياح . وهذا روعى !

وسارت المناظرة كأروع ما يكون الحوار ، وتآلق المتحاورون ، كل يدافع عن وجهة نظره ، وكان فرج في أقصى حالات تألقه ، روحاً وثابة ، وقدرة على مقارنة الحجة بالحجة ، وذهناً حاضراً متوقداً ، وأدلة دامغة من القرآن ، والسنة ، والعلم الصحيح . لكن أروع لحظات أدائه أنه استطاع — من خلال شكل المناظرة — أن يفرض صيغة الحوار ، لا صيغة الصراع ، وأن تخرج هذه الحشود الهائلة من المناظرة ، وقد اقتنعت بالتحاور سبيلاً إلى محاولة الوصول إلى الحقيقة .

أكبرت « فرج » .. فقد كان هذا هو موقف المثقف الحقيقي ، كما يجب أن يكون ، المدافع في شجاعة نادرة عن رأيه ، المعتقد لهذا الرأي اعتناق المؤمن بالرسالة ، الذي يحترم في الوقت نفسه خلافه مع الآخرين . وتذكرت ساعتها أحد كبار المثقفين العرب ، عندما سأله عن تعريف المثقف ، فقال : إن المثقف الحقيقي هو الذي يناط به ، في كل عصر ، مساءلة القيم !!

قيل : إن رصاصات الإرهاب التي مزقت جسد الدكتور فرج فودة ، والشمس تبدأ في المغيب ، في ذلك المساء الأسود ، الذي ألقى — وسيظل يلقي إلى فترة طويلة — بظله الكئيب ، على مصر ، وثقافة مصر .. قيل : إن هذه الرصاصات ، كأن قد تم غرس بذورها ، في تربة الشر ، منذ ذلك اليوم المشمس الذي عقدت فيه المناظرة ، في إطار معرض الكتاب ، في شهر يناير الماضي .. وقيل : أن الشر قد أضمحل لفرج الموت منذ تلك اللحظة . وما زال السؤال يعذبني : هل كنت بدعوته إلى هذه المناظرة ، مسئولاً عن موته ١٩ .





كلمات على صدر فرج فودة العريض

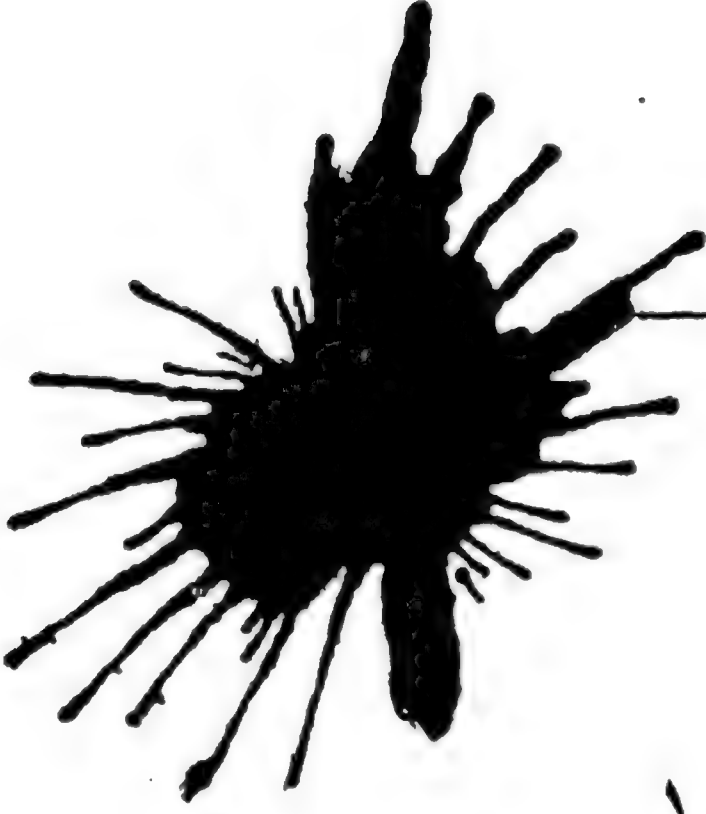
لم أقرأ للرجل كتاباً من كتبه
ولم أشهد ندوة من ندواته المزدحمة ،
بل لم أقرأ له مقالا إلا واحدا قصه صديق
ليعظني ..
مقالا بعنوان «ماذا جرى لعقل مصر ؟»
أود الآن وأنا أقف على جثته
وجثة هذا العقل
لو أصبح جزءا لا يتجزأ من كل قراءة مدرسية
لأطفالنا في المدارس وفي تعليمنا الفاسد .
لقد أصبح الرجل ،
دون مبرر واف أو إنذار كاف
أول مفكر حر في واقعنا المعاصر .
صدره الواسع العريض قد تلقى كل جهالات الظلمة ،
قد وقف مفتوحا ، بلا حراسة ولا نكوص ،

أمام الخطر الرعدي القادم من نار الهمجية .
شباب يحركه شيء يسمونه الإسلام
وأول ما يجب أن نفعله لهم
وضعهم ، لا في زنزانات السجون
بل في مصحات الجنون .
الكبار هم المسئولون : الذين يقولون .
ويفسرون ويحللون دون أن يدركوا
أنهم سبب المرض ومصدر الفيروس والميكروب .
قرأت لأحدهم تصريحا بعد الجريمة .
يقول : المسئول
هي أجهزة الإعلام لأنها تستفز المسلمين !
وكأن المسلمين مجموعة من البلهاء .
تستفزها الصور والأحلام وترتد عن دينها بالكلمات .
فساد الإعلام مرض ، ولكن فساد العقول .
سرطان ليس له شفاء
هناك عقول في بلادنا لا بد أن تستأصل
كالأثداء والأرحام السرطانية .
إن عقول الظلام تفسد البنات والبنين .
وتستولي كالضباع على عقولهم الغضة ،
وقلوبهم المتفتحة كالورود .
وتحيلهم مواسير رصاص وبارود
وحجارة من سجيل
تقصف في الظلام صدره العريض
الذي كان مفتوحا لحبهم وحياتهم المقبلة .
لقد ضاع الرجل لأن شيوخا مخرفة
لم تجد من يقول لها اخرسى ،
فخرجوا كصراصير البالوعات

يغطون بأرجلهم ولحاهم القذرة .
جوهرة الإسلام .
وعلىنا جميعا أن نطلق عليهم هذا الفكر الحر
مبيدا قويا لهذه الصراصير .
أعيدوا طباعة كلماته .
يتسلح بها شبابنا
الذي خطفته غيلان الجهل والخرافة .

١٥ يونية ١٩٩٢





.. فى البدء كان القتل !

عرفت بالرصاصات التى اخترقت جسد « فرج فودة » ، بعد أن مسح عن جبينه عرق يومه ، حين كانت الساعة تنزلق إلى الثامنة من مساء ذلك اليوم ، والعتمة تطلق ظلمتها ، على مابقى يقاوم من ضوء النهار .
كنت قد أوقفت ، مضطرا ، سباحتى فى بحر كتاب « فوزى منصور » العميق عن « خروج العرب من التاريخ » كى أتناول حبة من عقار المضاد الحيوى ، نبهتنى عطسة أنفى مزلزة ، أن موعدها هل منذ دقائق خلت .
انتهزت فرصة التوقف ، وأخذت أعد فنجالا من القهوة . رنَّ جهاز الهاتف . كنت ، عقليا ، مشغولا بزحام من علامات الاستفهام حول خروج العرب من التاريخ . وكنت ، يدويا ، منهمكا فى إعداد القهوة . تركت جهاز الهاتف يرن .

مازلت أعى جيدا تفاصيل مكان وزمان وأجواء رصاصات فرج فودة ، عندما أصابتنى وأنا وحيد فى بيتى مع هؤلاء العرب الذين يخرجون من التاريخ .
أذكر أنى عدت بفنجال القهوة إلى مقعدى . تناولت الكتاب من على المائدة الصغيرة ، واستغرقت فى القراءة من جديد .

كان « فوزى منصور » يتحدث عن أنه « لم تنشأ أية مشكلة تشريعية طوال حياة الرسول ، فقد كان الرسول مفسر القانون الإلهى وشارع القوانين فيما صمت عنه الوحي . وبعد وفاته ، لم يكن لأى مشرع أن يكتسب حجية مماثلة . ومع ذلك سرعان ما نشأت كوكبة من العلوم الإنسانية الالمعية ، كلن على رأسها علم الفقه . وساندها حشد كامل من العلوم المساعدة ، يفرز ما هو أصيل عما هو غير أصيل من التراث .. » ..

توهمت أنه يترامى إلى سمعى رنين الهاتف مرة أخرى . لكن أيا من حواسي لم يتحول عن الكتاب . واصلت القراءة : « .. وعلى أية حال ، فإن النصوص المقدسة لا تفسر نفسها . إن تفسيرها يحتاج إلى تدخل البشر . وليس هناك شك في أن الفقهاء يناشرون في تفسيرهم للنصوص تأثيرا هائلا بكل الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي يعيشون في ظلها ، والأيديولوجية التي يعتنقونها . والشريعة الإسلامية لا تشذ عن هذه القاعدة .. »

تباطأت في القراءة حتى خرجت من إسطار الكتاب ، افكر . أزعجني رنين الهاتف . التفت إليه . لم استطع أن اتبينه . كانت العتمة قد اطبقت على كل شيء . التهمت ما تبقى من القهوة في قعر الفنجال . الرنين ، اذن ، حقيقة وليس وهما كما تصورت . يا الله ! نفسه طويل ، يواصل الزن بالحاح . قلت لنفسي ، وقد تلبستني قعدة استرخاء ، إذا لم يخرس بعد الرنة القادمة ، أقوم إليه . دوت رنتان .. ثلاث . الإصرار ، اى إصرار ، يخلق حالة غريبة مثيرة ، تفجر فيمن يقع في دائرتها حب الاستطلاع ، شوق المعرفة ، رغبة المواجهة . الرنين لا ينقطع . حملت جسدى ووقفت . أضأت نور الغرفة ورفعت سماعة الهاتف إلى أذنى . باغتني صوت مشروخ لاهث النبرات : أين أنت ؟ فرج فودة ؟ اطلقوا عليه الرصاص . قبضوا على أحد الجناة . يبدو أنه عضو بإحدى الجماعات الإسلامية .. و ..

نزل بقلبي وجع مخفوق . شممت رائحة دم تنتشر في الغرفة . سألت محدثي بصوت راعنى هدوؤه :
وفرج ؟

جاءنى الصوت المشروخ : في المستشفى بين الحياة والموت .
مات الكلام . تركت الهاتف . وقفت مسمرا في ركن من الغرفة ، لا أدري كم من الوقت . لكنى أذكر أن حركة لا إرادية تملكتنى ، جعلت رأسى يتلفت في كل اتجاه . كنت أبحث عن شيء مالا أعرفه . أحسست بقدمي ثقيلتين كأنما صببتا في خرسانة مسلحة . حاولت أن أذكر اسم الكاتب الذى أبداع قصة المسيح المصلوب في الأسمنت .. هل اسمها هكذا ؟ لا أظن . ترى ما هو اسم ذلك المجوسى الذى طعن عمر بن الخطاب ؟ وقعت عيني على المقعد وكتاب « خروج العرب من التاريخ » طريحا على المائدة الصغيره بجوار فنجال القهوة . داخلنى هاجس غريب بأن في العودة إلى المقعد أمانا افتقده في ركن الحجرة . الهدف الآن هو الوصول إلى المقعد . كان المشوار إليه يبدو طويلا مرهقا . شعرت بقطرات باردة تلسع جبيني وذقنى غير المحلوق ، مع قشعريرة تلهب الظهر . تحركت بصعوبة ، أخرج قدمي في خطوات مهتزة ونظرات متلصصة . اندفعت تجرى تحت جلدى وفي جوفى مشاعر وأفكار مختلطة متصادمة ، تعوى بصور وألوان لا أستطيع تبين ملامحها . ومع ذلك كنت المس وأعى برودة جليدية في أعصابى . أثار ذلك دهشتى وربما غضبى ، وكأني أحاكم أعصاب شخص آخر اختبأ في عقلى الباطن . أخيرا ..
بلغت المقعد اللعين مكدودا ، والقيت بجثتى عليه .

هل أنا خائف ؟ سألت نفسي فجأة على الرغم منى ، وأنا أضع راحة يدي ، التى لمست رعشتها الخفيفة ، على الكتاب المفتوح . أغلقته ودفسته بين ثنايا المقعد .

خائف من ماذا ؟ وخائف على من ؟ رفعت باليد الأخرى فنجال القهوة . كان ماترسب فيه قد تيبس . لم أغضب . أعدته إلى موضعه فى هدوء . لاحظت على الطبق طرطشة من بقع القهوة . مسحتها بمنديل أخرجه من جيبى فى موعد مناسب ، مع عطسة أنف تلقفتها قماشته البيضاء فى راحة . أعدت المنديل ببطء وحذر إلى جيبى . احتكت أصابعى بفخذ ثورقها رجفة .

اللعة !

ما الذى على أن أفعله فى هذه اللحظة ؟

اذهب إليه فى المستشفى ؟ أى مستشفى ؟ أصلى من أجله ؟ صلاة النجاة أم صلاة الشهادة ؟ تجولت بعينين كسولتين فى الغرفة أبحث عن إجابات . صافحت بصرى على الجدار لوحة حامد عبد الله ذات الأطياف التى تظهر وتختفى بين اللون الكايبى وذلك الأصفر المشرق على أرض خضراء ، ومنحها الفنان اسم « العشق المستحيل » . تحتها كانت سماعة الهاتف مدلاة ، وصوت كنفيق الضفادع يقفز منها . همت أن أقف لأعيد السماعة إلى وضعها الطبيعى . عدلت . ليذهب كل ما هو طبيعى إلى الجحيم . كان بدنى مهدودا . قلت لنفسى : دعها . ما حدث قد عرفته وانتهى الأمر . هل حقا انتهى الأمر ؟ كيف يحدث أن ينتهى الأمر ؟

حين كنت أعود بعينى من جولتهما ، وقعت على وجهى شاخصا فى مرآة معلقة على الجدار بين نافذتين . دقت النظر فيه . هرب منى ، الحظه . ثم رجع بنفس مفرداته : الجبهة ، الأنف ، العينين ، الفم ، الذقن . مفردات كل الوجوه واحدة . لكن تشكيلاتها تختلف . ماذا يحدث ؟ مفردات الوجه فى المرآة تتداخل وتتباعد ، تتحور ، تستطيل وتعرض ، تضيق وتتسع . تزيج وجهى وترسم وجوها أخرى . تذكرتها جميعا . التقيت ببعضها فى كتب التاريخ وبعضها الآخر صاحبه زما فى رحلة الحياة . كانت تتدافع ، ليست كما فى شريط سينمائى ، وإنما كأنها على موعد لاجتماع أو كغل أو مظاهرة أو شيء من هذا القبيل الحاشد الصاخب .. الامام محمد عبده . لويس عوض . الكواكيبى . رفاعه الطهطاوى . نيقولا حداد . محمد مندور . الشيخ على الخفيف . ميخائيل نعمة . ابن إياس . طه حسين . فؤاد مرسى . توفيق الحكيم . فارس الشدياق . يوسف إدريس . سلامة موسى . عباس العقاد . يعقوب صنوع . الشيخ ابو العيون . نبوية موسى . الدكتور محجوب . نعمان عاشور . مصطفى مشرفة . صبرى السربونى .. وفرج فودة .

ما هذا ؟

فردت ساقى بقوة أذهلتنى . ارتطمت واحدة منهما بالمائدة الصغيرة . سقطت مدوية على الأرض . طاح الفنجان وطبقه . تكسر الفنجال ونجا الطبق . تيقظت إلى أن هؤلاء الذين تخيلت « وشوشهم » وازدحمت فى المرآة ،

توهجوا في لحظه خاطفة داخل ذلك المكنون السحري برأسى . ذاب الثقل حول قدمى . غير أن أعصابى الباردة راحت تتأجج . جريت إلى الهاتف . اعدت السماعة المدلاة إلى وضعها الطبيعى . الطبيعى ليس مكانه الجحيم . تأكدت مرتين وثلاث بضغطات من يدى أن السماعة فى وضعها الطبيعى . التقطت الطبق من فوق الأرض . ظللت ممسكا به . رجعت إلى الهاتف . رفعت السماعة . طلبت الأهرام . سألت عن آخر الأخبار .

فرج فودة ، اخترقت جسده ثمانية رصاصات فجرت الكبد والأمعاء . مازال فى غرفة العمليات . الجانى الذى قبض عليه لم يتجاوز الخامسة والعشرين من عمره . لم يكمل دراسته فى المعهد الفنى المتوسط . يشتغل سماكا . تزوج حديثا . ينتمى وشريكه الهارب ، الذى فى مثل سنه وظروفه الاجتماعية والثقافية ، إلى جماعة الجهاد . باعا كل ما يمتلكان من حطام الدنيا ، الراديو ، التلفزيون ، الغسالة ، البوتاجاز ، الثلاجة ، السرير ، واشتريا السلاح من أجل اغتيال فرج فودة « عدو الإسلام وعدوهما » .

فرج فودة ! عدو الاسلام وعدو هذا الشباب اليافع الغض .
اختلف معهما ، أو مع هذه الجماعة الإسلامية أو تلك ، مع هذا الشيخ الكبير أو ذاك الشيخ الصغير ، فى تفسير الدين ودوره فى حياة الناس والمجتمع والدولة فى الرمح الأخير من القرن العشرين . ليكن . هل فى هذا جريمة أو مروق ؟ أليس هذا من حق كمسلم ؟ كل مسلم علاقته مباشرة مع الله ، دون وسيط أو مفسر يدعى الكلمة النهائية . عشرات ، مئات التفاسير ، تدفقت برحابة وغزارة على امتداد أربعة عشر قرنا . كلها مشروعة ، وإن اختلفت بعضها عن بعض . ودائما تحتل الخطأ والصواب ، والله وحده فى النهاية هو الأعلم .

فرج فودة ، لم يضق يوما بمخالفه ومنتقديه . لم يحمل فى مواجهتهم المسدس أو القنبلة أو الكلاشنكوف ، بل الكلمة والقلم والبصيرة .

هل يكون هناك دافع آخر لإطلاق الرصاص على فودة غير الاختلاف البشرى ، فى تفسير نصوص الكتاب المقدسة ؟

قفزت إلى ذهنى فجأة ، صورة غائرة فى انذاكرة من معتقل صحراء الفيوم الرهيب فى أواخر الخمسينيات . الشاويش محمد غطاس ينظم حفل استقبال عظيم لعبد الرازق حسن أستاذ الاقتصاد ، الذى جاء مرحلا من معتقل القلعة . يقود غطاس حملة تعذيب وتنكيل لعبد الرازق حسن ، وبحجة أنه جاء حاملا رغيفا من الخبز الفينو ، كان قد صرف له فى معتقل القلعة ! صورة أخرى . لويس عوض أستاذ الأدب يتلقى على وجهه الصفعات ، ويكتوى جسده الضامر بالسياط ، لأنه يضع نظارة على عينيه أجمل من نظارة البية المأمور !

ربما تكون بدانة جسد فرج فودة الفارع ، وصوته الجمهورى ، وثقافته الإسلامية الواسعة والعميقة ، وربما نظارته أيضا ، هى التى رشحته هدفا مباشرا للرصاص .

فى أحيان كثيرة يخلق الجلال ، أو الإرهابى ، أسخف وأتفه الأسباب ليعصف بضحيته . لكن رسالته تتعدى ذات الضحية إلى إرهاب وجلد المجتمع الذى يخالفه الرأى أو المسلك .

فرج فودة هو الضحية . لكن الرسالة هي إرهاب كل من يحمل فكرا في المجتمع ، ايا كان اتجاهه ، بما في ذلك الفكر الإسلامي ، ويجرؤ على إعلان اختلافه مع فكر الرصاص ، والقنبلة ، والكلاشينكوف .

وقفت أمام نافذة تطل على الطريق . الطبق مازال في يدي . قلت لنفسي : ما هذا الزمن الذي تضبضب على أناسه إلى درجة أن تحول معه المجتمع إلى مسرح من الأهوال والدم . لاينفك قابيل فيه يغتال هابيل . معاوية يطارد على بن أبي طالب حتى يرديه قتيلا . وعطيل لا يرعوى عن خنق ديدمونة بيديه حتى الموت . هناك شيء عفن في هذا المجتمع . كلنا ، وبلا استثناء ، مسئولون عنه ، أمس ، واليوم ، وغدا .

فرج فودة قارب الخمسين . عمره في الحياة تجاوز عمره من أطلاقا عليه الرصاص . استاذيته في الاقتصاد ، وعلوم التاريخ ، واللغة ، والفقه ، لا سبيل إلى قياسها ، كما أو نوعا ، بالمستوى الثقافي المدني والديني المتدنى لراشقي الرصاص القاتل في جسده .

رحم الله ابن المقفع . اختلف في الرأي ومارسه في شجاعة . قرروا قتله ، ونفذوا الحكم ، على أن تبدأ المحاكمة بعد سفك دمه . قطعوا . نرافه الأربعة وهو حي ، وتركوه ، ينزف دمه حتى القطرة الأخيرة ، أمام فرن موقد . ثم كانت محاكمته . ذلك علامة لا تخطيء على عصر الانحدار العربي الإسلامي .

رصاصات ثمانية اخترقت جسد فرج فودة . نزف أكثر دمه على الطريق . والقليل الباقي على مائدة العمليات ، حتى فاضت روحه مع آخر قطرة . ثم بدأوا في محاكمته . هل هذه بداية البداية ، أو بداية النهاية ، لعصر الانحطاط الراهن ؟

السؤال معلق برقابنا جميعا ، نحن أبناء وبنات البلد والعصر من كل الأعمار ، والديانات ، والأفكار ، والسياسات . الكلمة تحاور الكلمة في حرية وتسامح ، هي قارب الإنقاذ الجماعي لبشريتنا من لجج الفرق في دماء بعضنا بعضا ، والانحدار إلى الجنون ، والتهيه ، والجاهلية .

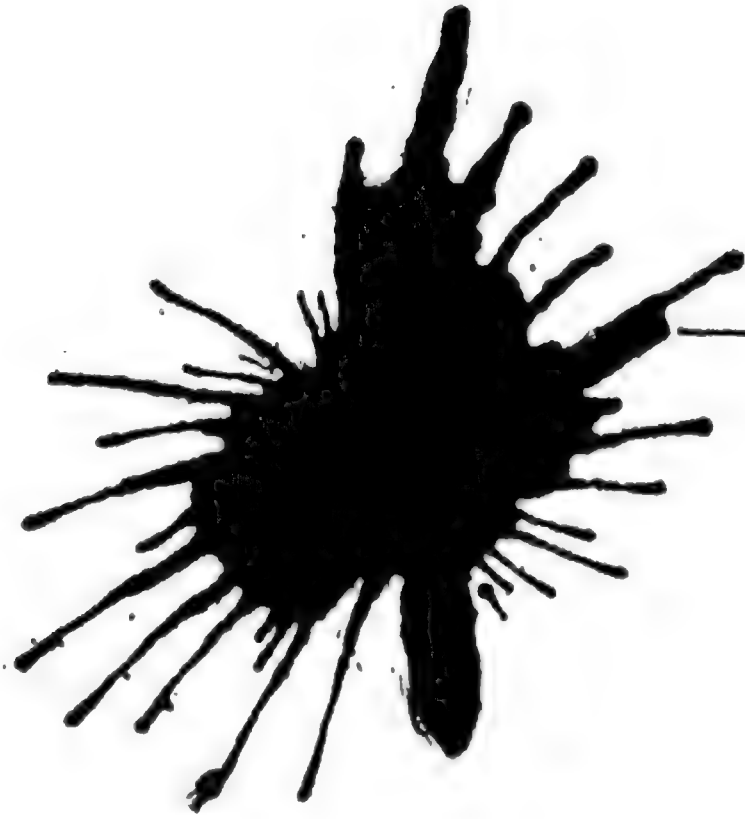
شوحت بذراعي في الهواء . تتابع في حدة عطسات الأنف . كاد الطبق يفلت من يدي . لكنني نجحت بالإمساك به في آخر لحظة .

الليل قاس طاغ مكفهر . لانوم ، رغم هذه نزلة البرد . حاولت أن أعود إلى فوزي منصور لأتابع حركة خروج العرب من التاريخ ، لكن عين القراءة كانت قد أفلتت من سيطرة مراكز المخ . بقيت يقظا ، تغافلني بين لحظة وأخرى ، صورة . كلمة .. شهقة .. وحواشي كلها على الهاتف .

في الصباح ، كان جسد فودة المثقوب بالرصاصات الثمانية ، قد استنفذ كل مقاومته . غادر الحياة ، ومصر .

اشتعل الهاتف فجأة برنات ملهوفة سريعة النبض . ترك من خارج . كان مصطفى صفوان بن الشيخ صفوان أبو الفتوح يسألني من باريس ، بصوت نافر : ماذا حدث لفرج فودة ؟

قلت : يا مصطفى ، في البدء كان القتل ، لا الكلمة .



جذور اغتيال فرج فودة

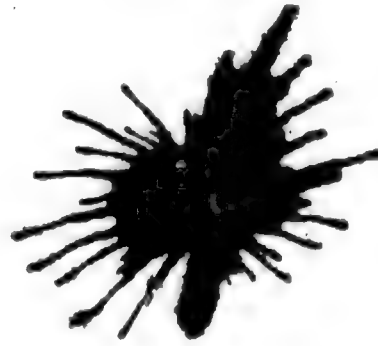
عندما أبلغنى الناعى نبأ اغتيال فرج فودة دارت فى ذهنى عناوين المؤتمرات الدولية التى عقدتها فى القاهرة ، فى بداية الثمانينيات اجتزىء منها «الشباب والعنف والدين» (ابريل ١٩٨١) ، و «التسامح الثقافى» (نوفمبر ١٩٨١) أى بعد مقتل السادات بشهر ، و «جذور الدوجما طيقيه» (أكتوبر ١٩٨٢) أى جذور توهم امتلاك الحقيقة المطلقة ، و «الفلسفة ورجل الشارع» (نوفمبر ١٩٨٢) .

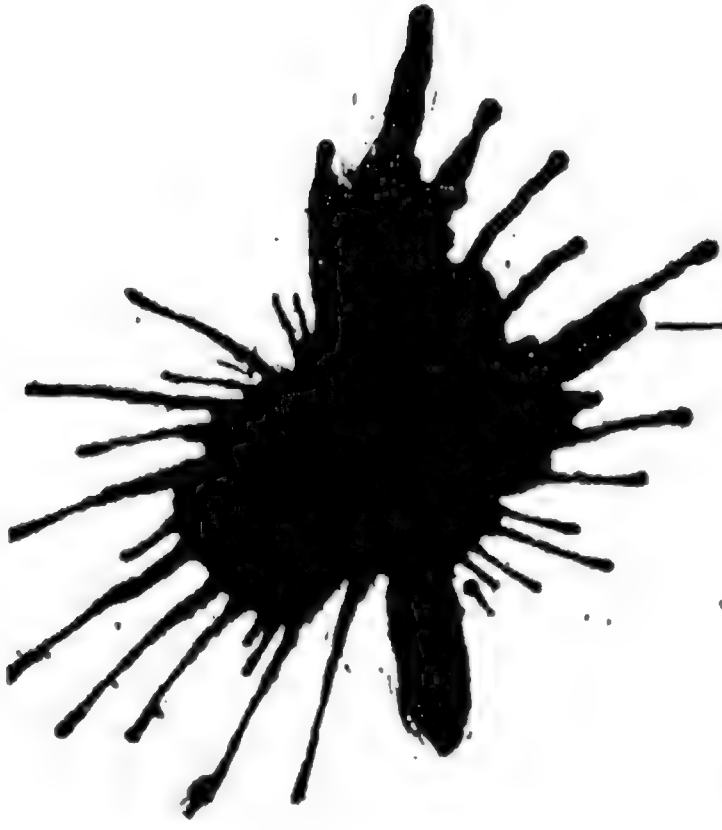
وكانت التعليقات على هذه المؤتمرات ، فى الصحافة المصرية والعربية ، روتينية ، إلا مؤتمر «الفلسفة ورجل الشارع» فقد كرسست جريدة الاهرام صفحتها الفكرية لمدة شهرين ، لنشر ما ورد إليها من تعليقات كانت فى غالبيتها تشكل نقدا حادا ، تجاوز ، فى معظمه الحدود الأكاديمية . فقد قيل ، على سبيل المثال لا الحصر إن العلاقة بين الفلسفة ورجل الشارع علاقة وهمية أسطورية ، وإن اختيار رجل الشارع ليكون محل تجارب الفيلسوف المحنك يعنى وضع طبيعة ساذجة أو أرض بكر أمام مخالف فكر عويص ، وإن هذا المؤتمر يعبر عن الزحف الثقافى الغريب فى منهجه ، وأهدافه . عن هذا البلد ، وإن الفلسفة ، فى هذا المؤتمر ، قد دُبحت ذبحا ، واختنقت بتراب الشارع .

ورحت أتساءل فيما بينى وبين نفسى عن دوافع هذا النقد المريب ، فارتأيت أن الجواب عن هذا التساؤل وارد فى بحثى الذى القيته فى هذا المؤتمر بعنوان :

«حادثة بقر فى التاريخ» وأعنى بها حادثة إعدام سقراط بدعوى أنه يفسد عقول الشباب . أما السبب الحقيقى ، فى رأى ، فمردود إلى محاولة سقراط إزالة القناع عن جذور الأوهام الهائلة فى عقل رجل الشارع ، أثناء محاوراته معه فى الأسواق . ومن هنا كانت خطورة سقراط ولهذا حوكم ، وصدر حكم بإعدامه . وإثر هذا الحكم هرب تلميذه افلاطون من أثينا ، وعندما عاد إليها أحجم عن التفلسف فى الأسواق كما كان يفعل استأذه سقراط فأقام مبنى أطلق عليه اسم «الأكاديمية» تفوق فيه ، فانعزلت الفلسفة عن رجل الشارع .

وحادثة اغتيال فرج فودة تنطوى على شىء من هذا الذى كان يفعله سقراط فقد أسس حزبا أسماه حزب المستقبل وأغلب الظن أنه قد أسماه هكذا لمواجهة حزب «الماضى» الذى يرفض روح التنوير الذى تعلو من شأن العقل . وكان أثناء ذلك يجوب الشوارع ، ويتحدث إلى الجماهير ، ويحاورهم ، من أجل بث الاستنارة فى عقولهم . فكان أن صدر حكم «سريا» بإعدامه ، وثم تنفيذه «علانية» .





نحو تأكيد معنى الاختلاف

سقط فرج فودة شهيداً

لا أظن أن أى قدر من الكلمات باستطاعته أن يعبر عن الكارثة التى تحيق الآن بالوطن وبالروح والتى كان آخر أحداثها - حتى الآن - اغتيال مفكر مثل الدكتور فرج فودة على يدى «سمكرى» هو فى الوقت نفسه «أمير» لتنظيم ينتسب ، بطلاناً وتزويراً ، للإسلام ، بعد مذبحه ديروط ومصائب امبابه والمنيا والزاوية الحمراء وغيرها .

إلا أن يتناول الفن ذلك كله ، أو بعضه ، برؤيته الخاصة ، وأسلوبه الفنى الخاص ، ومع أهمية وضرورة التحليلات الاجتماعية الاقتصادية الحضارية التى فاضت بها الأقلام وتفيض ، ولا يمكن أن يكون الفن منبت الصلة بها تماماً وإن كانت له قدرته الخاصة .

وبالقطع بعيداً عن الانفعالات والعبارات العاطفية والميلودرامية التى قد تصدر - مع ذلك - عن قلوب تتفطر حباً للوطن

لأن الكارثة - أو الفاجعة - لها منطقها الصارم القاسى .
أريد الآن أن أؤكد على شىء واحد : هو معنى الاختلاف
أى على ضرورة الحوار ، أى على قيمة السماحة والاستنارة .
فهذه كلها معانٍ لشيء واحد .

إن التسليم بالاختلاف - بل بحتميته - والقدرة على الحوار مع الآخر المختلف على أساسٍ وطيد هو قيمة الحرية وقيمة العقل ، ربما كان فيه ، وحدة أو بصفة رئيسية ، منجاة من التردى نحو شق الوطن . أى نحو شق الروح ، وإصابته بشرخ قد لا يلتئم ، مهما ظللت عميق الإيمان راسخ اليقين بوحدة هذا الوطن وأصالته .

لكن الوحدة بطبيعة الحال لا تعنى أن يُصَبَّ كل شيء في قالب واحد ، مُضَمَّت ، مغلق على نفسه .
على العكس تماماً ، لا تتأتى الوحدة الخصبة الخلاقة إلا بالتنوع ، والتغاير ، وجَدَل المتغايرات ، أى بالاختلاف .
ولاً حَكَم في هذا الاختلاف إلا العقل . لا السلطة .

لا سلطة النص ، ولا سلطة السلف ، لا سلطة العقيدة المتزمتة ضيقة الأفق ، ولا سلطة التنظيم أو النظام .
لذلك فإن الدعوة إلى الحوار لابد أن تستمر وأن تتدعم ، وكل الأصوات الصارخة الآن «بإيقاف الحوار معهم»
لا تعنى في النهاية إلا الانضواء تحت إرهاب جديد .

المجرم ، وقد ثبتت إدانته ، أمام محكمته الطبيعيه ، يعاقب بكل دقة القانون «الطبيعي» غير الاستثنائي ، فقط ،
لا أكثر ، أما الحوار مع الآخرين ، على رغم ما قد يبدو من قلة جداوه ، فيجب أن يستمر على أرضية العقل والحرية
لا غيرهما .

أما دعاوى العنف بالقانون فلن تولد الا عنفاً أهوج وأما بنية المجتمع نفسه بما فيها التعليم ، والإعلام ، والدعوة
والثقافة - وبطبيعة الحال مقوماته السياسية والاقتصادية - فليس لها أن تقوم على قيمتى الديمقراطية والعقلانية .
والأحلت الكارثة .

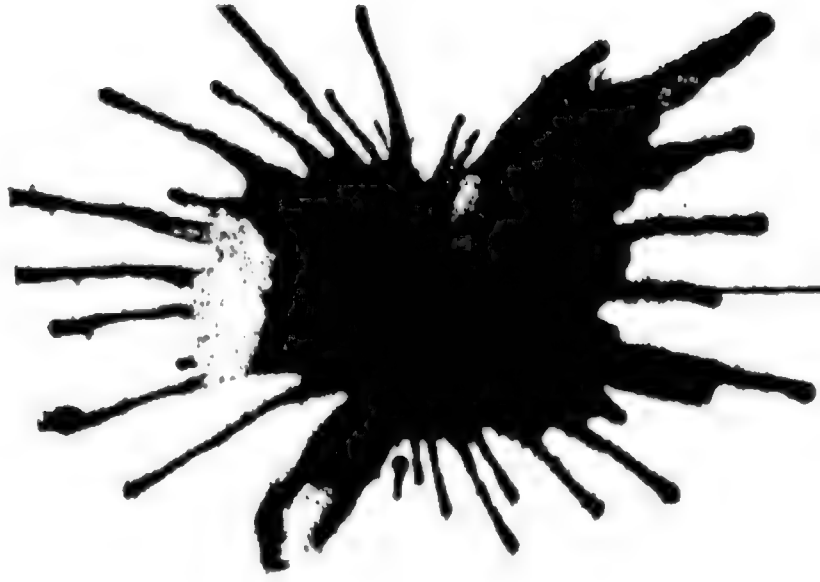
وكما كان الشأن في عصر الازدهار الثقافي والحضارى الإسلامى العربى - وفي كل عصور النضج والخصب
الحضارى - فإن كل شيء قابل للنقاش ، والحوار ، والاختلاف ، والاحتكام إلى العقل . حق الاختلاف يجب ان يكون
مقدساً ، ضرورة الاختلاف يجب أن تكون أساسية .

وما أحوج المثقفين «المستنيرين» على الأخص - وغيرهم بطبيعة الحال - إلى هذه الرؤية وهذا المنهج .
وما أغرب أن نسمع ، مثلاً ، أن «المساس بالعمالة جريمة» أى أن ثم سلطة ما - هى سلطة «ثقافية» - تقع فوق
كل امكانية للحوار ، بل أن التفكير - والتعبير - فيما «يمس» هذه السلطة «جريمة» ليست الجريمة مما يستدعى
«العقاب» ، واستمرار هذا المنطق قد يسوّغ كل أنواع العقاب ، بما فيه «الاغتيال» اليس كذلك ؟

وما أعجب أن نتبين ، فجأة ، حاجتنا إلى ترديد وتأكيّد ، بديهية من هذا النوع ، كنا نظن أن العالم قد فرغ منها ،
وأنا قد خلصنا إليها ، من زمان ، فلا العالم قد فرغ منا ، ولا نحن قد خلصنا .

هل نرى كيف استشرى الداء ؟

هل نستطيع أن نعيد - من جديد - براءة تأكيد معنى الاختلاف ، معنى الحرية في الاختلاف ، معنى العقلانية في
الاختلاف ؟



المنظرة الأخيرة

كانت المناظرة التي جرت في معرض الكتاب الأخير (٨ . يناير ١٩٩٢) واشترك فيها الشهيد د . « فرج فودة » ممثلاً للاتجاه المؤيد للدولة المدنية في مواجهة الدولة الدينية ، إحدى أهم المناظرات التي نظمتها إدارة المعرض ، كما يشهد بذلك الإقبال الجماهيري الكبير والمناقشات والتعقيبات التي دارت بين المتناظرين من جهة ، وبينهم وجمهور الحاضرين من جهة أخرى .

وتختار (إبداع) من هذه المناظرة المهمة ، المشهد الأخير فيها ، وهو المشهد الذي يلخص آراء الشهيد في دفاعه المجيد عن الدولة المدنية ، ويبرز مآخذه على أطروحات خصومه والثغرات التي كشفها في مشروعهم ، وعلى رأسها عدم وجود برنامج سياسي محدد ، وعدم وضوح موقفهم من قضية الإرهاب ، ذلك الإرهاب الذي اغتالت يده السوداء د . فرج فودة نفسه ، بعد خمسة شهور من هذه المناظرة .

وقد تلت هذه المناظرة مناظرة أخرى مشابهة ، جرت في مدينة الإسكندرية يوم ٢٧ يناير ١٩٩٢ بمقر نقابة المهندسين ، بين الشهيد د . « فرج فودة » وبعض رموز التيار الإسلامي ، ودار الحوار حول الموضوعات نفسها تقريباً ، غير أن هذه المناظرة لم تحظ كسابقتها بمتابعة إعلامية كافية ، حتى أن أغلب المثقفين لم يعرفوا عنها شيئاً ، ومن هنا حرصت (إبداع) على تفريغها ونشر ما ورد فيها من آراء الشهيد كاملاً .

مشهد من مناظرة معرض الكتاب

بسم الله الرحمن الرحيم

في هدوء وأدب حوار أعقب فأقول :

ما تزال الحجة قائمة وما تزال الأسئلة حائرة -

سألناكم عن البرنامج السياسي أو الأيدولوجية التفصيلية

فاعترفتم بأنها لم توضع وسيادة المستشار الهضيبي ، وهو عزيز علينا ، أحال الأمر إلى وطلب مني بصفتي مسلماً أن أضع لكم البرنامج السياسي كما أراه متسقاً مع

الإسلام ، وهذا شرف ، وأنا سعيد بهذا التكليف أو التشريف وسوف أهديه بعد نهاية هذه المناظرة برنامج حزب المستقبل إن شاء الله . أيضا . القينا إليهم بحجة التاريخ وسمعنا أستاذنا الجليل وشيخنا الفاضل محمد الغزالي ، وأنا والله أقولها بصدق ، لقد استمعت إليك يا سيدي منذ حوالي ربع قرن ولم أتخل عن إعجابي بآرائك وبشخصك طوال هذه الفترة .

والإمام الجليل الشيخ محمد الغزالي قال إن مدة ١٣٠٠ سنة بعد الخلافة الراشدة كانت فترة فقدت فيها صفة الرشيد ، وقال إنه حتى لو كان الحاكم مغتصباً ، يغفر له أنه أقام شرع الله .

يبدولى أن الأمر يحتاج من منطلق روح الإسلام العظيم إلى قدر أكبر من أعمال العقل ومن الاجتهاد ، ولكن ليس لتلويث الآخرين ولا للهجوم عليهم ، وإنما لا استنباط القواعد والبرامج والأصول التي تحكم مجتمعا ، بعيداً عن الشعارات ، حتى لا يسأل د . عمارة ويقول هل هناك ايدولوجيه مثل الإسلام ؟ لو سألتني هل هناك دين مثل الإسلام أقول له . لا . إنما ايدولوجيه سياسية مثل الإسلام ؟ إنه مطالب هو والدعاة أن يستنبطوا هذه الايدولوجيه ويوفروا جهد الهجوم على الآخرين والحديث عن ألف ليلة وليلة . ويبذلوا جهداً مماثلاً في استنباط القواعد والأحكام والاسس والأصول ، لأن هذه المجتمعات محتاجة لرد على السؤال : كيف تعترفون بعد ١٣٠٠ سنة أنه لم يقم خلالها حكم إسلامي ؟ هذه هي حجة التاريخ . هناك نماذج مجاورة ترون جميعاً أنها رغم محاولاتها ورغم إيمانها الذي تقولونه عنها ، فإنها فشلت في أن تقدم دليلاً ، أم هل الشعوب مطالبة بأن تسير بغير هدى ؟

في القرن الرابع الهجري كان هناك فقهاء يجتهدون أنا أرجو الناس من أصحاب هذه الدعاوى أن يجتهدوا لمجتمعاتهم ويعملوا ما عمله المجتمعات المدنية ، تضع البرنامج السياسي وتعيد حساباتها وتقول لنا الشورى ملزمة أم معلمة ، تقول لنا كيف يُختار الحاكم لأنى - وقد أكون مخطئاً وجل من لا يخطئ - مازلت أعتقد أن أسلوب اختيار الحاكم كان مختلفاً : اختيار أبى بكر في اجتماع السقيفة كان مختلفاً عن تولية عمر بخطاب مغلق تركه أبو بكر ، وبالتأكيد كان مختلفاً عن اختيار مجموعة منتقاة من الصحابة (ستة) اختاروا عثمان من بينهم وبالتأكيد كان مختلفاً عنبيعة بعض الأنصار لعل ، وبالتأكيد كان مختلفاً عن تولية معاوية بالسيف وعن تولية يزيد بالوراثة .. تجتمعون إذن وتقولون لنا ما الذى يناسب العصر . وتحلون خلافتكم قبل أن تتوجهوا إلى المجتمع . إن العبرة بالخواتيم ، فعندما تحدثنى عن الدولة الدينية حدثنى يا سيدي كيف انتهى الأمر بعد ١٣٠٠ سنة في نهاية الدولة العثمانية ونحن في أسفل سافلين ، حدثنى عن الاستبداد ، وأنا أعلم أن الشيخ محمد الغزالي أكره ما يكرهه هو الاستبداد . حدثنى عن الاستبداد الذى أطاح برعوس المعارضين طوال أكثر من ١٠٠٠ عام حدثنى عن الاستبداد الذى ساد ، وألقى إلى بحديث الحكمة ، حديث الممكن لا حديث الشعارات . قل لى كيف يتناسق الإسلام مع العصر ومع الدولة الآن . لأنى من المؤمنين أن الإسلام كدين لا يتناقض أبداً ونحن عندما نقول : نزهوا الإسلام ، ننطلق من وجهة نظر فى هذا ، أنا لست مع أستاذنا الدكتور محمد عمارة الذى يرى أن المسلمين ليسوا وحدهم الذين اختلفوا فالاشتراكيون والشيوعيون اختلفوا أيضاً ، أنا أقبل أن تهان الشيوعية وأقبل أن تهان الاشتراكية لكن لا أقبل أن يهان الإسلام ، الإسلام

عزيز - ما شاء الله . إن الفرقاء يختلفون في أقصى الشرق وأقصى الغرب ، واحد يصعد برجل إلى أعلى عليين ويوثق هذا بالقرآن والسنة ، ومجموعة من كبار العلماء وكبار الفقهاء في دولهم معه ، لا يأسادة حرام .. حرام نزهاوا الإسلام ووجدوا كلمتكم قبل أن تلقوا بخلافاتكم إلينا أو غلبنا قولوا لنا ولا تزال الأسئلة مطروحة : متى تضعون برنامجاً سياسياً قولوا لنا أيضاً وأنتم لم تجيبوا على هذا ، وأرجو أن تكون الإجابة واضحة : هل فعال هؤلاء الصبيان الذين يسيئون إلى الإسلام ؛ بالعنف ، وهو دين الرحمة هل فعال هؤلاء الصبيان منكم أم ليس منكم ، هنا حجة وهنا حجة ، قولوا لنا . سيادة المستشار الهضيبي وهو رجل قانون ، يقول لنا ، هل التنظيم السري كان جزءاً من فصائلكم أم لا ؟ وهل تدينونه اليوم أم لا ؟ هل مقتل الفقراشي ومقتل الخازندار بداية لحل إسلامي صحيح ؟ أم سيظل الإسلام دين السلام ودين الرحمة والدين الذي يرفض أن يقتل مسلم ظلماً وزوراً وبهتاناً لمجرد خلاف في الرأي ؟

وهناك أيضاً شيء أنا سمعته وأرجو أن أكذب أذن ، في بداية الحديث الأستاذ الجليل د . محمد عمارة قال إن بديل الدولة الدينية دولة لا دينية يعنى رفض منطق الدولة المدنية ، وسيادة المستشار الجليل الهضيبي ، سمعنا منه أنه يقبل بالدولة المدنية ، وأن يحكم فيها بشرع الله ، والله كدت أن أقوم لكى أقبله . لكن يبقى شيء : مسائل الحدود أيضاً ومسائل الشريعة لنا فيها رأى ، ومن خلال جوهر الإسلام ، وإذا أنا قلت إن الحوار هو الحل ، فأرجو أن تتاح فرص للحوار لأن الكلمة أقوى من السيف دائماً .

القرآن بدأ بـ (اقرأ) ولهذا سنظل نتحاور لنوقف نزيف الدم ونصل إلى كلمة سواء . وأنا أؤكد لكم أن ما يقال عن الخلاف بين أنصار الإسلام وأعداء الإسلام

إنما هو خلاف رؤى ، رؤى لا تتناقض مع الإسلام إن الفريق الذى أنتمى إليه لم ير أبداً أن الإسلام هو دين العنف ، أبداً ، الإسلام دين القول بالتي هي أحسن ولذا نحن ندين الإرهاب لأنه قول وفعل بالتي هي أسوأ ، الإسلام عندما يفهم ويجتهد فيه ، تختلف صورته . أريد أن أقول شيئاً آخر ، وهو أن الاقباط في العشرينيات عندما واجهوا المستعمر ، واجهوه تحت راية واضحة وأساسية ، وهى أن الدين لله والوطن للجميع ، تحت راية المساواة وتحت شعار المواطنة .

إن التاريخ نقل إلينا من عصر العباسيين حوار أبى حنيفة مع ملحد ، والتاريخ نقل إلينا كتابات الملاحدين داخل الدولة الإسلامية ، عندما كانت الدولة الإسلامية في قمة حضارتها لم تشهر السيف كان الحديث بالحروف وليس بالكلاشينكوف ، أدعوا الله للجميع أن يهتدوا بهدى الإسلام ، وهو دين الرحمة وأن يهديهم الله لأن يضعوا الإسلام في مكانه العزيز بعيداً عن الاختلاف ، وعن الفرقة ، وعن الإرهاب وعن الدم وعن المطامع وعن المطامع . أشكركم والسلام عليكم ورحمة الله .

ثم ختم الشهيد د . فرج فودة المناظرة فقال : عندي تعقيب مغاير في الحقيقة :

أنا يسعدنى جداً ويمتنعنى جداً أن الأساتذة الفضلاء في مناظرة عنوانها (مصر بين الدولة الدينية والدولة المدنية) سلموا معنا بالدولة المدنية مع بعض اجتهادات خاصة بهم . هذه واحدة أثبتتها من أقوالهم . الثانية : أنا سعيد جداً بما ورد على لسان سيادة المستشار الهضيبي ، وهو أستاذ عزيز ، بشأن استنكاره لبعض سلوكيات الجماعة فيما يختص بالمستشار الخازندار وإن كنت أصارحكم بأننى لم أكن سعيداً سعادة تامة حينما طعن البعض في وطنيتهم ، وحين دافع عن مبدأ الاغتيال

السياسى وهو طريق ذو اتجاهين ، اتجاه قتل النقراشى ، واتجاه قتل حسن البنا . وأنا أعتقد أنه آن الأوان لإغلاق هذه الصفحة الدموية ، وأيضاً يجب عندما نذكر الأمور نذكرها بكاملها أنا لا أريد فتح صفحات قديمة لكن أذكركم فقط : ماذنب مائة من ضباط وجنود الشرطة فى أسبوط صباح العيد فى أعقاب مقتل الرئيس السادات ؟ من يرضى بهذا وتحت أى شعار وتحت أى لافتات دينية نقبل مثل هذه الفعال ؟ وهى التى تدفع فريقاً من المصريين ليس إلى الخوف فقط على مصريتهم ووطنهم لكن أيضاً على دينهم وسمعتهم . أنا سعيد بمبدأ ربما تقرر فى هذه المناظرة ، وهو أن الحوار هو الحل ، وصدقونى : إن كثيراً من القضايا قابلة للحوار ، وأرجو أن يؤمن الجميع بشيء من ذلك ، فلا يوجد أحد على صواب مطلق بينما الآخر على خطأ مطلق ، إنما هى رؤى ولا نريد أن نكرر أخطاء التاريخ الإسلامى ؛ الإمام على بن أبى طالب - رضى الله

عنه - قال إن هذا القرآن (حمل أوجه) كان يقصد أنه يحمل عديداً من التفسيرات ، أحدها كان تفسير الإمام على - رضوان الله عليه - والآخر كان تفسير الخوارج ، وهم من غلاة المؤمنين ، وهو تفسير أراق دم الإمام على . أنا لا أكتفكم سعادتى بالحوار .

إنى أدعو إلى مزيد من الحوار ، قد تكون هذه المحاورة هى الأولى من نوعها ، ولكن ثقوا أنكم بالحوار سوف تكتشفون أن المسألة ليست أبيض وأسود ، وأن المسألة ليست مع الإسلام أو ضده ، إنما هى رؤية لدولة دينية لم يتطوع دعايتها حتى الآن ، وأنا مازلت مصرأ ، لتقديم ما يسمونه بالأيديولوجية أى البرنامج السياسى ، أختتم كلامى بسعادتى البالغة أيضاً بدعوة سيادة المستشار الهضيبي لى - وهذا شرف كبير أن أعمل البرنامج السياسى لهم وسوف يسعدنى ذلك وأشكركم .

المناظرة الاخيرة

فى يوم الاثنين ٢٧ يناير ١٩٩٢ عقدت بالإسكندرية ، بمبنى نقابة المهندسين المناظرة الفكرية الثانية فى موضوع « مصر بين الدولة المدنية والدولة الدينية » ، حضرها الدكتور فؤاد زكريا والشهيد الدكتور فرج فودة والدكتور محمد عمارة والدكتور محمد سليم العوا ، وأدار المناظرة الدكتور الشاذلى بشير رئيس قسم القانون الدولى بجامعة المنصورة .

وأعطيت الكلمة للدكتور محمد عمارة الذى قال إن المتحاورين والمتناظرين فى هذه المناظرة مسلمون يشهدون بأن « لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله » ويؤمنون بالقرآن وحيا إلهيا وبالسنّة النبوية تطبيقاً للبلاغ القرآنى ، ولكن العلمانيين يقولون نعم للإسلام ديناً لدولة

والإسلاميون يقولون نعم للإسلام ديناً ودولة واستشهد ببعض الآيات القرآنية وطالب بالاحتكام إلى مرجعية تحكم بينهم .

ثم تحدث الدكتور فؤاد زكريا فرد على كثير مما طرحه الدكتور محمد عمارة عن الحاكمية الآتية فذكر أن الأوامر الآتية تقدم نفسها من خلال بشر لهم أهواؤهم ومصالحهم واختلافاتهم مهما كانوا مخلصين أشد الإخلاص فى تطبيق هذه الأوامر ، وعليه لا يمكن استبعاد أهمية العنصر البشرى فى عملية الحكم . وأكد بأمثلة تاريخية أن الاختلافات منذ صدر الإسلام وحتى يومنا هذا اختلافات جوهرية ومنطقية على حد زعم كل طرف مع أنهم جميعاً يقولون بمرجعية النصوص القرآنية والسنة .

وأعقبه الدكتور محمد سليم العوا الذى بدأ حديثه بأن العلمانية تساوى اللادينية وتساوى الإلحاد واعترض على وصف المنتسبين للتيار الإسلامى المتطرف « بالظالمين » وأرجع ما تعربه الدول الإسلامية من مشاكل ، ومنها مصر ، إلى ابتعادها عن تطبيق الشريعة . ثم تحدث الدكتور فرج فودة فشكر نقابة المهندسين على هذه الدعوة واعترض على وصف الدكتور محمد سليم العوا للعلمانية بأنها تساوى اللادينية والإلحادية وقال إنه يجله - أى الدكتور العوا - عن موقف تبادل الاتهامات فيما يخص الاعتقاد .

وقال :

« لاحظت أن الأخ العزيز الدكتور محمد عمارة قد بدأ الحديث بقوله: إن العلمانيين يقولون نعم للإسلام ديناً وأن الطرف الآخر يقول نعم للإسلام ديناً ودولة والواقع أن هناك نقطة اتفاق وهى أن الطرفين يجلون الإسلام الدين لكنهم يختلفون بعد ذلك وهو خلاف رؤى . الذين يدافعون عن الإسلام الدين يعزونه ويجلونه وينزهونه وسوف أثبت ذلك لكم والذين يربطون بين الدين والسياسة فريق من المسلمين وفريق من المصريين فى قولهم هذا حجة عليهم وهى ليست حجة لهم لأنهم مطالبون أن يثبتوا حجتهم بالدليل وأن يستنبطوا دليلهم بالاجتهاد وأن يوثقوا ما يقولونه بالمنطق .

الفريق الذى يمثل التيار الإسلامى يطمح للحكم وهذا حقه ، لكن السؤال ماذا يفعلون لو حكمونا غدا ، شغل الدولة وإدارتها يحتاج لنظام حكم ، الدكتور عمارة ساق نصوصاً قرآنية وأحاديث من السنة ، وبعدها يظل السؤال معلقاً هل لديهم نظام حكم معين محدد التفاصيل ؟ الإجابة تأتينا من زميله فى الطرف المناظر لنا د . محمد سليم العوا ، فى كتابه « النظام السياسى فى الدولة الإسلامية »

يقول فى الخلافة ص ١٧ [لكن هذا اللفظ « الخلافة » لا يدل على نظام حكم معين محدد التفاصيل بل إنه ليس فى الشريعة الإسلامية نظام حكم معين محدد التفاصيل ، إن ما جاء فى الشريعة الإسلامية فى هذا المجال هو فى القواعد العامة فحسب] يبقى إذن الطرف الآخر مطالب بأن ينتقل خطوة من مرحلة القواعد العامة إلى مرحلة التفاصيل . نفس رأى فى الشورى فى كتاب د . محمد سليم العوا ، وهو صديق عزيز ، يقول [وليس فى أصول الإسلام القرآن والسنة ولا فى المقروء عن الصحابة رضى الله عنهم أن هناك وسيلة معينة لإجراء هذه الشورى ولا نظاماً محدداً لتطبيقها] . إذن يبقى مطالباً أستاذنا د . عمارة والدكتور العوا وغيرهما أن يبينوا لنا كيفية الانتقال من الشورى كحكم عام إلى التطبيق كنظام سياسى . د . محمد عمارة قال كلمة ، والله أسعدتنى كثيراً ، عندما تحدث عن نظام الحكم بعد الخلافة الراشدة ذكر ما نصه [لقد ذهب العدل الاجتماعى لكن بقيت الشريعة مطبقة] . د . عمارة لا يرى مشكلة أبداً فى أن يذهب العدل الاجتماعى طالما بقيت الشريعة مطبقة وهنا يأتى الخلاف لأننا لا نرى فى الإسلام وجهه العقابى فقط . أبداً مسألة تطبيق الشريعة أيضاً يلزمها اجتهاد ، واجتهاد مستنير ، يصل بين النص وبين ظروف الواقع الحالى . هناك مشاكل أخلاقية ومن السهل جدا ، غدا ، أن يجلد الشبان والشابات أو يرحموا أو يرجمن لكن فيه قبل هذا مشكلة وهى المشكلة الاقتصادية . عندنا بطالة وازمة إسكان مطالب التيار السياسى الإسلامى وهو يريد أن يحكم - وهذا حقه - أن يقدم حلاً لها . وهذا هو ما ذكرناه فى المناظرة السابقة التى نستكملها اليوم ، لا شئ يشفع أبداً ولا عذر إطلاقاً فى أن التيار الذى يريد أن يحكم لا بد أن يضع برنامجاً سياسياً محدد التفاصيل يعالج المشكلات ، وهذا كلامى أنا من

سنة ١٩٨٥ . أين البرنامج ؟ لابد من برنامج يضعه هذا التيار لحل مشكلة الإسكان . هذا واجبه الوطنى وهو أيضا واجبه نحو الدين ، واجبه أن يوضح لنا بالقرآن والسنة منهجا لحل هذه المشكلة أو فكرته . وحين ينتقل الحوار إلى المستوى الموضوعى ويجد التيار الإسلامى حلا لمشكلة الإسكان سوف يكتشف هذا التيار أنه لا يوجد مبنى يبنى على مذهب الشافعى ولا مبنى يبنى على مذهب ابن حنبل وأن البناء لا يبنى على قواعد من الإيمان ، بل على قواعد خرسانية . إنما الإيمان والضمير هنا مطلوبان حتى لا يكون الاسمنت مغشوشا .

قرأتم فى جريدة « الأخبار » حديث أشرف السعد عن شركات توظيف الأموال وأنا كتبت هذا منذ خمس سنوات وكل ما كنت أكتبه كان أنصار التيار الآخر يهاجمونه ويقولون إننى كافر وعدو للتجربة الإسلامية . لكنى قلت ما قاله وأعترف به أشرف السعد .

فى الطرف الآخر كان هناك من يخطب فى العيد مهلا لشركات توظيف الأموال ، وكان هناك من يأخذ الصور وتنشر فى صفحات كاملة فى الصحف مع أصحاب شركات توظيف الأموال وأنا أتمنى الآن أن أسمع من الدكتور عمارة والدكتور العوا ماذا قالوا عن شركات توظيف الأموال . ربما لم يؤيدوها لكن واجبه الدينى كان يفرض عليهم أن ينتقدوا . السؤال الآن من الذى أنصف الإسلام ؟ الذى قبل الإسلام الدين ورفض الإسلام الخداع . لا .. لا من خدعنا بالإسلام فليس منا .. ومن انخدع لا يصلح لقيادة ، نحن ندافع عن وجه الإسلام الدين . قدم لنا وجه الإسلام الاقتصادى وكان وجهاً مزيفاً ، قدم أيضا وجه آخر . وجه الإسلام الحربى العنيف ، وهو وجه بعيد تماماً عن روح الدين الإسلامى

السبح . والدكتور عمارة فى المناظرة السابقة دافع عن هذا الوجه وهاجم أولاً عنف الدولة وعنف السلطة . لا يادكتور عمارة لا .. الجريمة لا تبرر الجريمة والذى يرتكب الجريمة خارجا عن القانون ، أنا لا أساويه أبداً بالذى يخرج ويرتكب الجريمة باسم الإسلام . من قال إن هذا العنف ، كما قلت فى المرة السابقة ، كان رداً على عنف الدولة ؟ الشيخ الذهبى هل كان قتله رداً على عنف الدولة ؟ المستشار الخازندار هل كان قتله رداً على عنف الدولة ؟ النقراشى هل كان قتله رداً على عنف الدولة ؟ المائة ضابط وعسكرى فى أسبوط الذين قتلوا صباح العيد بينما كانوا يحرسون المساجد هل قتلوا رداً على عنف الدولة ؟ لا .. إسلام الاقتصاد المزيف ؟ لا .. إسلام الدم ؟ لا .. إسلام الدين ؟ نعم إسلام السياسة عندما تقدمونه كونوا على مستوى الإسلام الدين .. أنا معى أوراق موثقة .. ما كتب عن شركات توظيف الأموال ، رأى التيار السياسى الإسلامى فى الديمقراطية وفى فصل السلطات وفى البرامج السياسية معى .. الوقت سيطول فى الأخذ والرد . ولكن عندما يقولون لكم وأنتم قادمون ، أنها مناظرة بين الإسلام وبين العلمانيين أو الملحدين .. لا .. « كبرت كلمة تخرج من أفواههم إن يقولون إلا كذبا » نحن دعاة تفسير وتأكيده للدين العقيدة والذى يريد أن يكون فى مستوى الإسلام يجب أن يثبت هذا . لا تكفى العموميات ، لا تكفى القواعد العامة لك على أن أخطئ الملعب . ومن حق الجميع أن يتسابقوا الكبار والصغار . اليمين واليسار والعلمانيون . أنت فريق مثل أى فريق . اجتهد كما نجتهد . قلت فى المرة الماضية ، إن المستشار الهضيبى أكرمه الله ، وهو صديق عزيز كلفنى شخصيا - بصفتى مسلماً - بعمل برنامج سياسى لتيار الإخوان صحيح أنه يعترف بهذا أنهم لا يملكون برنامجاً وأنا أمامكم جميعاً

أعلن أنني أقبل بهذا وأنتى شرعت بالفعل في هذا ، لأننى متأكد أن المستشار الهضيبي يعرف ماذا أكتب وأكد يعرف فكرى وأنا شرعت فعلا في أن أكتب هذا البرنامج هذا تكليف وتشريف وبعد أن يتم سوف أعرضه على حضراتكم في وقت عرضه على مكتب الإرشاد وأنا لا أريد أن أفترى على الوقت والحديث سجال وشكراً ،

وعقب الدكتور محمد عمارة على حديث الدكتور فودة فرفض الخوض في موضوع شركات توظيف الأموال ، واتهم التيار العلماني بأنه سبب كل فساد ، وأن مصر تحت راية العلمانية لمدة قرن ونصف وصلت للتسول ، كما ذكر أن الفكر العلماني فكر لقيط وأنه ذكر لأول مرة سنة ١٨٢٨ في قاموس عربى / فرنسى وضعه رجل قبطى أيام الحملة الفرنسية ، وأضاف بأن القوانين العلمانية لم تنتشر إلا في عهد كرومر . وتحدث عن دور الإمام محمد عبده في محاربة التيار العلماني ومعارضته لأراء على عبد الرازق . ونفى عن الزعيم سعد زغلول صفة العلمانية اعتمادا على رأى سعد زغلول في كتاب على عبد الرازق « الإسلام وأصول الحكم » ثم أضاف بأن على عبد الرازق وهو أستاذ العلمانيين تراجع عن فكرته ومقولته وأقر بأن الإسلام دين وتشريع وختم حديثه بتوجيه ثمانية أسئلة لمثلى فكرة الدولة العلمانية قام بالرد عليها الدكتور فرج فودة كما يلي :

« أبدا بحمد الله أن أظهر الحق على لسان الاستاذ الدكتور محمد عمارة حيث استشهد بالزعيم العظيم ، زعيم أعظم ثورة في التاريخ المصرى الزعيم خالد الذكر سعد زغلول الذى نفى عنه شبهة العلمانية وذكر حديثا له في مجال تصفية حساب سياسى بين الوفد والاحرار الدستوريين ، ما دام قد احتكم إلى الزعيم العظيم سعد زغلول يحتاج الامر إلى ذكره .

الزعيم العظيم سعد زغلول ، يا د . عمارة ، هو صاحب الراية العظيمة التى تلهب أعصاب التيار الإسلامى وهى « الدين لله والوطن للجميع »

الزعيم العظيم سعد زغلول يا د . عمارة الذى نفيت عنه العلمانية هو أول من نزع الحجاب عن وجه زوجته صفية زغلول حين عاد من منفاه وتبعته المصريات .

الزعيم العظيم خالد الذكر سعد زغلول يا د . عمارة هو الذى وضع ويصا واصف المصرى القبطى رئيسا للمجلس التشريعى في مصر .

ادعو الله أن تحذو حذوه وأنت وفريقك وأن تلزم خطاه وأن تسير معه على الجادة والصواب .. هذه واحدة

ثم أنتقل إلى أسئلتك يا د . عمارة

● هل الإسلام عقيدة وشريعة أم عقيدة وعبادات ؟

الإسلام عقيدة وشريعة يا د . عمارة

● هل الحلال والحرام الدينى ملزم في قوانين الدولة أم غير ملزم ؟

مع وقفة وسؤال مضاد ، وهل كل حلال واجب اتباعه

يا د . عمارة ؟ هل التسرى بالجوارى وهو حلال ملزم بالاتباع يا د . عمارة ؟ هل السنة في حدود ونطاق أعراف العصر وفي حدود الحلال ملزمة باتباعها يا د . عمارة ؟ أنا لا أريد أن الهب المشاعر لكننى أضرب لك مثلا : التليفزيون المصرى يا د . عمارة أذاع منذ ستة شهور واقعة بواب سنة ٢٢ سنة تزوج فتاة عمرها ١٢ سنة واعتبروه اغتصبها لأنها طفلة لماذا ؟ لأن أعراف العصر تغيرت يا د . عمارة . هل هذا حلال بمقاييس الحلال أم حرام ؟ يدخل في الحلال . لكن فهمنا للحلال يتغير مع تغير المجتمع وتغيرات العصر وهذا كله إسلام . يا د . عمارة . أنا حين أقرأ في حديث القوم لبنى (خزيمة) أنه استضاف من كانوا جياعا وشربوا من البان الإبل وأبوالها

ويبقى شرب أبوال الإبل حلالا .. أحله يا د . عمارة ؟ وأنا لو واحد عمله أسجنه . لما تطلعوا علينا في التليفزيون بحديث الذبابة هل يمنعني لو رأيتم حله ان أمسك من يحمل البسبوسة بالذباب وأقدمه للصحة وأدخله السجن ؟ لا .. لا تؤخذ الأمور بهذه الكيفية أبداً . الحلال والحرام الديني يلزمنا ولكن لنا عقول ولنا اجتهاد ولنا إيمان لأن الإسلام لا يتناقض مع العصر وفي إطار هذا الإيمان نجتهد لكن الأسئلة لا تلقى هكذا على علاتها . أكثر من هذا إذا كنا نتكلم في السياسة ، المرحوم عمر التلمساني آخر ما كتبه قبل وفاته ، والمقال موجود في جريدة الشعب ، ١٣ سنة عن الديمقراطية وصل به في نهاية المقال إلى أن الديمقراطية حرام .. إذن الحلال والحرام ممكن أن يؤخذ بهذا الشكل فلا داعي أن نضع الأسئلة قبل أن نفكر فيها لأنها تترد إلينا مرة أخرى .

● هل يصح الإيمان الديني مع إنكار الشريعة الإسلامية ؟

ومن قال لك إن هناك من ينكر الشريعة الإسلامية ؟ الإشكالية في إمكانية التطبيق اليوم ، أنتم اليوم تريدون تطبيق الشريعة الإسلامية بفقهاء القرن الرابع الهجري ، في بعض هذا الفقه يقال إن الحمل يمكن أن يستمر في بطن المرأة أربع سنوات وهذا بالتحديد في فقه الإمام مالك ، أو ثلاث سنوات في فقه ابن حنبل ، وإن المرأة لو حملت وزوجها متغيب يمكن أن يكون زوجها من أهل الخطوة في فقه أبي حنيفة ، يجب إذن تنقية هذا الفقه قبل أن تواجهونا به . إن العصر قد تغير ولم يعد لقطع يد السارق بشهادة اثنين من العدول ، أين نجد هذين الشاهدين ، وكيف يمكن أن نتحقق من عدالتهما في هذا الزمن ؟

أنتم ترهقوننا وترهقون الإسلام بكتابتكم القاصرة . لا أحد يعترض على الشريعة أبداً ، لكن بين الشريعة وبين

الكتب اجتهاد ، اجتهاد فقهاء القرن الرابع الهجري لعصرهم ، فاجتهدوا أنتم لعصرنا لا بالسيف على الأعناق ولكن بالنقاش والأخذ والعطاء والاتفاق لقد كتب الحمزة دعبس في جريدة « النور » يطالب بتخفيف الحد على تاجر الهيروين من ٨٠ جلدة إلى ٦٠ جلدة ، فهل هذا هو الاجتهاد ؟

● هل يكتمل الإسلام مع تعطيل الشريعة الإسلامية ؟

لا .. لا .. الإسلام عظيم وكل متكامل ، لكن يظلم الإسلام لو حصل ما حصل في السودان في عهد النميري فعندما تقطع اليوم أيدي الجياح وأرجلهم أقول لك لا ، وكذلك في حد الزنا حيث شهادة الشهود مستحيلة ، وأنا أرجوك يا د . عمارة أمام هذا الجمع وأنا مستعد أنتظر شهرأ ، قل لي ، أمام هذا الجمع ، في ظل الاجتهاد القائم الموجود في الكتب وفي ظل اجتهادكم كيف يمكن تطبيق حد الزنا اليوم ؟ وسوف نستكمل لأن الأمر محتاج لبصيرة وفقه ورؤية واجتهاد جديد ، وقل وسنقول .

● هل ثوابت الشريعة الإسلامية صالحة لكل زمان ومكان ؟ أم أنه فكر تم نسخه ؟

الصيغة المبطنة لهذا السؤال : أنت مسلم أم كافر ؟ رغم أن هذا أصلاً غير مطروح ، لقد قلنا من البداية : لا أحد يختلف على الإسلام ، والذي يقول إن الشريعة نسخت ليس بمسلم . نحن نقول إن الإسلام عظيم ، ولكن بعض المسلمين ليسوا في مستوى عظمة دينهم ، الذي يأمرهم أن يعقلوا ويتفكروا ، لكنهم يرفعون السيف ويرهبون الغير بالسؤال : هل أنت مسلم أم كافر ؟ نحن مسلمون ، لكن الأمر يحتاج إلى تروء واجتهاد وفكر .

● هل أنتم مع بقاء مواد الدستور الدائم ؟ دين

الدولة هو الإسلام ومبادئ الشريعة الإسلامية هي المصدر الرئيسي للتشريع ؟

يا سلام ! نحن أسعد الناس أيها الصديق العزيز بهذا كله ، غير أن الدستور قال مبادئ الشريعة الإسلامية ولم يقل الشريعة الإسلامية ، لأن الذين وضعوا الدستور يعلمون أن الشريعة الإسلامية تحتاج إلى اجتهاد ، أما عن المبادئ فلن أحيلكم إلا على كلامكم .. هل يختلف أحد على المستشار « عودة » شهيد الإخوان المسلمين في كتابه « التشريع الجنائي للإسلام » لحسن الحظ أنه قبل هذه الموجة أو الهوجة كتب عن مبادئ الشريعة الإسلامية ، راجع (عبد القادر عودة) التشريع الجنائي الإسلامي ص ٢٠ ، ص ٢١ حيث يقول إن مبادئ الشريعة هي كما يلي :

وامرهم شورى بينهم - الشورى ٣٨ (موافقون)
قول الرسول لا ضرر ولا ضرار في الإسلام (وهذا عظيم)

ولا تزدوا زدة وزر أخرى - فقرة ١٨ (عظيم)
لا يكلف الله نفساً إلا وسعها - البقرة ٢٨٦ (عظيم)

إن الله يأمر بالعدل والإحسان وإيتاء ذى القربى وينهى عن الفحشاء والمنكر والبغى - إن الله يأمركم أن تؤدوا الأمانات إلى أهلها وإذا حكمتم بين الناس أن تحكموا بالعدل - اعدلوا هو اقرب للتقوى .

هذه مبادئ بلغت من العموم والمرونة والسمو كل مبدأ ، هل هناك دين في الدنيا فضلاً عن أى فكر بشرى يختلف مع هذا ؟ إنما أنت تلتف في السؤال بنص كلمتك « هل أنتم مع بقاء المادة الثانية الخاصة بأن الشريعة الإسلامية وأقول الخاصة بأن (مبادئ الشريعة الإسلامية) يا د . عمارة هي المصدر الأساسى للتشريع

هل أنتم معها أم مع تعطيلها .. سؤال مكرر يا د . عمارة نحن معها باجتهادكم المستنير أيها المستنيريون ، برايتكم العظيمة في الاجتهاد ، اجتهدوا ولن تجدوا من يقول لكم لا ، هذه المبادئ لا أحد يختلف عليها .

● هل القوتر المستقبل يلغى حاكمية القرآن أم لا ؟

هذا سؤال موجه للدكتور فؤاد زكريا .. ورغم كل الشعارات والاتهامات (كفرة - ملحدون - علمانيون) فنحن ندافع عن وجه الإسلام الصحيح ، ولو طبقت الشريعة اليوم في مجتمع الجياح ، ظلمت الإسلام ، أنت لست مع روح الإسلام ، وعندما أقول لك قدم برنامجاً سياسياً لا تفعل ، أنا مع روح الإسلام وجوهره ، فجوهر الإسلام أن تحل مشكلة البطالة ، ومشكلة الإسكان ، ومشكلة الديون . نحن لا يجب أن نتجاهل التاريخ ، ونقع في الوهم ، فعندما نقول لي اليوم أريد قيام دولة إسلامية ، أقول لك (يا سلام !) ، هي قائمة منذ ١٣٠٠ سنة والعبرة بالخواتيم يا استاذنا ، الدولة العثمانية مثلاً : ما الذى قدمته ؟ الحجة الثانية التى قلناها المرة الماضية (التاريخ) ، أقول لك .. لا ، حتى التاريخ بعد تزييفه وأنا أقول مزيف في أجزاء كثيرة نقلت إلينا . وهذا تاريخ مسلمين ليس له علاقة بالإسلام . وأقول إن الحاكم السفیه الذى يعطى الشاعر ١٠,٠٠٠ دينار ، ومائة ألف دينار الذى يحتفى بسيف ونطع بالمناسبة بساط من الجلد عشان تقطع عليه الرأس ، هل هذا من روح الإسلام ؟ بيت المال الذى يتحكم فيه الخليفة ولا معقب لحكمه هل هذا من روح الإسلام ؟ وبعد ذلك تأتى لتسأل : متى تم الحكم بالحق الإلهى ١٢

قد يقال إن هذا كان وقتها مناسباً للعصر ، ولكن بم تفسر مقولة الخليفة العظيم عثمان بن عفان عندما اجتمع المسلمون عليه وفيهم على بن أبى طالب والسيدة عائشة

وطلحة بن عبيد الله ، الذى كان متهما بقتله ، وعبد الرحمن بن عوف الذى كان يقول إن شئت آخذ بسيفي وتأخذ بسيفك ونخرج عليه فقد أخلف العهد ، يرد الخليفة عثمان بما معناه : والله لا أنزع ثوبا سربله الله على ، الله وليس الشعب ، ونسمع اليوم من الإخوان المسلمين عن مرشد لا يزال يتحدث عن البيعة ، ويؤيدها حتى الحسينيين : الموت أو الشهادة ، أنا أقول لا ، الديمقراطية اليوم من روح الإسلام ، الانتخاب المباشر اليوم من روح الإسلام والأخ الذى لا يعجبه هذا الكلام عليه أن يسمع أدبيات الإخوان المسلمين في الديمقراطية ، فهذه تجارب موجودة وقائمة ، اسمعوا رأي حسن البنا (الديمقراطية والشورى) وفي (الأمة مصدر السلطات) واسمعوا رأيهم في الأحزاب .

الفصل بين السلطات : نحو النور ، حسن البنا في رسالة موجهة للدعاة المصريين عام ٢٨ قال : لا بد من تعديل الدستور المصرى تعديلا جوهريا توجد فيه السلطات بلا فصل بين السلطة التشريعية والقضائية والتنفيذية .

رأيه في الانتخابات : حسن البنا قال إن أهل الشورى يكونون إما من رجال الدين أو من الرجال المتفرسين على القيادة مثل رؤساء العائلات والقبائل ولا تكون الانتخابات مقبولة إلا إذا أسفرت عن انتخاب أناس من هذين الصنفين .

رأيه في الأحزاب : الذين يتكلمون عن الديمقراطية اليوم (مذكرات الداعى والداعية ص ٢٨٣) لقد آن الأوان أن ترتفع الأصوات للقضاء على نظام الحزبية في مصر وأن يستبدل بنظام تجتمع فيه الكلمة وتتوافر جهود الأمة حسب منهاج قومى إسلامى ، وهذه أول دعوة للحكم

الشمولى في المناخ الليبرالى في مصر - جريدة البلاغ بتاريخ ٢٢/١٢/١٩٣٧ ، وحين هتفت جماهير الوفد (الشعب مع النحاس) سير الشيخ البنا رجاله يهتفون (الله مع الملك) وقد صار الملك بالغ السعادة بشعار (الله مع الملك) وكان يردد نعم الله معنا .

خذوا أيضا يوم ١٩ أكتوبر ١٩٥١ حين سئل المرشد حسن الهضيبي سؤالاً في جريدة الجمهور المصرى عن دور الإخوان في مقاومة الإنجليز ، فهاجم الأعمال الفدائية قائلاً : وهل تظنون أن أعمال العنف تخرج الإنجليز ! ثم خطب في شباب الإخوان قائلاً : اذهبوا واعكفوا على تلاوة القرآن الكريم .

الكلام موجود ومنشور ، هناك إرث عظيم اسمه الإسلام ولكن أبناءه ضيعوه بسفاهة ، لأنهم خلعوا أمراضهم النفسية عليه .

أنا أقول لكم قبل أن نتكلم ونحصر اجتهادنا ، كل الحديث اليوم في حدود الأخلاق الخاصة الولد - البنت - العلاقة بين الولد البنت - أقول لكم إن الإسلام أرحم من هذا ، هناك شيء اسمه أخلاق النظام العام ، وشيء اسمه أخلاق العمل ، وشيء اسمه أخلاق المحكوم وشيء اسمه أخلاق الحاكم ، وللأسف الشديد لا يؤمن بهذه الأخلاق إلا غير المسلمين ، ومن الذى يفرط فيها ويقصر فكره وجهده على النصف الأسفل للإنسان ؟ نحن .

ولا هم لهم إلا دعوى تطبيق الشريعة (الحدود) في ميادين عامة ، ياناس حرام ، ياناس تذكروا عندما قتل أحد الكفرة ، وعلم الرسول (ﷺ) بذلك فقال أما كان منكم رجل ذو قلب يتركه ليفر لعله إن فر تاب الله عليه ، ياسلام ! هذه الرحمة كلها إنها تتحول على يد غلاظ الأكباد وعلى يد إخوان العنف إلى دعوة دموية بهذا الشكل ، لها سيوف مشرعة أنا أربأ بكم أن يحدث في مصر ما حدث في

وعندئذ عقب د . فرج فودة قائلا :

— أعقب بسرعة ، ومودة على د . عمارة وهو صديق عزيز يقول سيادته أننى قلت : إن قتلانا قتلى وقتلى إسرائيل شهداء ، ولم أكن أود أن ينزلق هذا المنزلق لأن شقيقى محيى الدين على فودة استشهد بلا ثمن فى ٥ يونيو ١٩٦٧ ، وأنا لا أستطيع أن أطعن لافى شهداء الوطن ولا فى أخى الشقيق ، واتحدى الدكتور عمارة أن يذكر أين وجد هذه العبارة : قتلانا قتلى وقتلى إسرائيل شهداء ، بل وأزيد فأقول : لو ثبت أننى كتبت ذلك لاعتزلت الخطابة والكتابة واسترحت وأرحت .

النقطة الثانية أن د . محمد عمارة وهو شخص يتميز بذكاء التاريخ قد ذكر أننى فى المناظرة الأولى استقى معلوماتى من « ألف ليلة وليلة » ويكرر هنا للمرة الثانية أننى أستقى معلوماتى من شهرزاد . يا د . عمارة . يمكن أن يكون الرد أنك تستقى معلوماتك من « رجوع الشيخ إلى ... » لا .. لا ماذا يستفيد الدارسون والحاضرون إذا تراشقنا ونحن فى جلسة فكر وآراء ، هذا خارج الحوار ، وأخلاق الإسلام تأباه .

والدكتور عمارة قال : أن هناك برنامجا للتحالف ، يقصد البرنامج الانتخابى الذى كان من ثمانى نقاط ويأخذ صفحة (قد كده) — مشيرا إلى قلة حجمها — لا يادكتور عمارة : الإسلام أعز ، الإسلام يتطلب جهداً واجتهادا أكبر ، هذا هو برنامج حزب المستقبل . كل الأحزاب لها برامج سياسية . برامج عشر صفحات . المشكلة أنكم ترفضون أن تجتهدوا ولماذا لا تجتهدون ضعوا برامج حقيقية . وأنا هنا استغرب . الأستاذ الهضيبى قال : إنه لا يوجد لديه برنامج ، وطلب منى — وهذا شرف — أن أكتب له برنامجا سياسيا — إذن عندكم برنامج تخفونه علينا ! لا يعقل هذا الكلام . وعموما هذا

خلاف داخلى بينكم وعليكم أن تصفوه .

والنقطة الأخرى أنك سألتنى أسئلة وأجبت عليها — بما يرضى الله — لكنى سألتكم سؤالا عن شركات توظيف الاموال . وموقفنا حيالها معروف لماذا وقفتم منها موقفا سلبيا أتعبرونها مسألة فروع كيف ؟ المليارات العشرة التى راحت بنصب صريح باسم الإسلام هل هذه مسألة تافهة وهافية ، تفوت هكذا . إننى أنتظر أن أسمع رداً ، وبالمناسبة نحب الا نأخذ على بعض أخطاء لفظية ، أنا كلامى كان واضح جداً . أنا رجل بسيط — على قدى — لا دخل لى فى كلام العلماء الكبار . لقد قلت أننى أقبل بنص الدستور وبمبادئ الشريعة الإسلامية هل قلت غير ذلك « ما تلفهاش بقه » ولا خلاف على فكرى بينى وبين وفؤاد زكريا حول هذا ولا أحد فى الدنيا يقول : أن المبادئ التى ذكرها استاذنا الكبير عبد القادر عودة يختلف عليها أحد

وأستاذنا الدكتور محمد سليم العوا قال : هناك أشياء مضحكة موجودة لكنها ليست حجة . طيب . أنتم تيار سياسى ، إسلامى ، لماذا لا تنقون الأشياء المضحكة هذه وتأتون بأشياء صحيحة ثم قال كلاما بعد ذلك ، كدت والله أن أقف لأقبله بسببه عن الملابس ، والمأكل ، والمتعة كلام عظيم . صيغوا هذا كله فى تشريعات وأرونا ، صيغوه ، فالمسألة ليست شعارات ، ولا خطبا .

ثم قال بعد ذلك أمراً ، زعلت حين سمعته ، قال : إن الحكام هم المطالبون بتقديم الحلول يا سلام ! كل فريق سياسى مطالب بتقديم حلول القضية قضية تفرقة كيف نقعد فى البيوت ، وهم الذين يحلوننا . لا .. قل مقالة فى هذا الوطن حق .

وقال بعد ذلك نحل المشكلة الصهيونية . ماذا تعتقدون هل ترزقوننا ؟ .. النظام الفلسطينى ظل موحداً ووطنيا إلى

دول أخرى تنادى بالذى تنادون به : (الدولة الدينية وتطبيق الشرع السريع النافذ الفوري بدون اجتهاد)

أربأ بكم أن يحدث في مصر ما يحدث في بلاد أخرى مجاورة دون ذكر الاسماء أو ما يحدث في إيران ، لا.. نزهوا مصر عن ذلك ، .. والمشاعر الدينية عظيمة ورائعة وجهوها قبل كل شيء إلى الأخلاق الخاصة ، وجهوها إلى الأخلاق العامة ، إلى التسامح ، ولا ترفعوا شعار التكفير لأنه لا يوجد بيننا كافر أو ملحد ، لكننا دعاة لم الشمل ، لكن بالعقل وبدون العقل لمستقبل للإسلام ، أنتم تظلمون الإنسان المعاصر وتظلمون الإسلام وهو دين العقل ولا تلوح لي ياد . عمارة بأننى إن دخلت الانتخابات سأسقط ، أدخل الانتخابات واسقط مائة مرة فاحمد لطفى السيد سقط والرسول (ﷺ) خرج من مكة ومعه سبعون مهاجراً ، فهل معنى ذلك أن الرسول انهزم ؟ وتحدث الدكتور محمد سليم العوا ، فعقب على ردود الدكتور فودة ، وذكر أن الشريعة الإسلامية لم تفرض نظاماً محدداً ، وإنما قدمت قيماً من خلال نصوص هادية ، لتختار الأمة منها ما يتلاءم مع ظروفها ، ومشاكلها . وذكر أن هناك قانوناً أعلى ، وجد قبل الدولة ، وأن الدولة لا تخلق القانون فالقانون أمر خارج عنها ، وأن فكرة القانون مستقلة كل الاستقلال عن الدولة ، والقاعدة القانونية تفرض طاعتها مع الدولة والأفراد . والدولة في ذلك تخضع لقاعدة قانونية مسبقة وهي هنا القرآن وصحيح السنة ، وإذا لم يكن في القرآن حكم فعلى الأمة أن تشترك لتصل إلى هذا الحكم ، الذى يوائم حلول مشكلاتها في عصرها ، واختتم حديثه بمناقشة رد الدكتور فرج فودة على أسئلة الدكتور محمد عمارة .

وعقب الدكتور فؤاد زكريا ، فرفض أساليب التأثير على المشاعر باستخلاص نص معين ، أو واقعة معينة في

فترة تاريخية معينة ، ثم تعميمها ، ودعا إلى إعمال العقل ، لأن أى محاولة لوضح تضاد بين من يلجئون للنصوص ، ومن يحتكمون للعقل ، محاولة فاشلة ، وأوضح أن المسألة ليست مناظرة بين الإلحاد والتدين ، واستعرض ما يحدث في العالم العربى والإسلامى ، وأرجع ما تعانيه هذه الانظمة ، إلى الخلاف الشديد حول مرجعية اصول الحكم لأن الصراع في جوهره صراع بشر . ومهما كانت حجة كل فريق ، فيما يقدمه من استنادات عقائدية ، ودينية ، فسيظل الصراع صراع بشر .

وتحدث الدكتور محمد عمارة ، فاتفق في بعض النقاط فيما جاء في حديث الدكتور فودة وأن هناك صيغة يمكن الاتفاق عليها بين الجانبين ، حول ضرورة وجود اجتهاد محدث لعصرنا ، وضرورة تنقية التراث الفكرى ، لأن التراث لا يعنى ألف ليلة وغيرها .

ووجه حديثه للدكتور فؤاد زكريا فقال : إن فصل الدولة عن الدين يعنى إلحادية الدولة ، ولا دينية الدولة ، حتى ولو كان الإنسان مؤمناً ، وهذا يعنى إذن أنه ليس هناك تناقص بين وصف العلمانية بالإلحاد واللا دينية .

وأضاف : إننا نريد أن نقف على أرض إسلام ، نختلف ونتفق على أرض إسلام نجتهد في الشريعة الإسلامية لأنه ليس كل تطبيق بشري يعتبر علمانياً ، فالخلاف هو في المرجعية ، فإذا كانت المرجعية هي التطبيق والاجتهاد الإسلامى فهذه هي الدولة الإسلامية التى ندعو إليها .

وذكر أن موقف الدكتور فرج فودة من تاريخ الصراع العربى الإسرائيلى لا يتفق مع الإيمان بمبادئ الشريعة .

وهنا ذكر الدكتور فرج فوده ، قال في تصريح له : إن الجنود المصريين الذين سقطوا في حروبنا مع إسرائيل مجرد قتلى . أما جنود إسرائيل في هذه الحروب فشهداء .

أن طلعت منظمة « حنش » وقالت لا .. نظام إسلامي
وظلعت منظمة « حنان » وقالت : لانظام مسيحي .

ننتقل إلى قضية أخرى قضية الحكم بنظام الأغلبية مع
حفظ حقوق الأقلية هل سمعتم أن هناك مسيحياً طالب أن
يكون رئيساً للجمهورية ، لم يحدث . إنكم تخلقون قضية
تثيرون بها النفوس . نحن نختلف ونقول لا الذي يربطنا
بمصر هو حق المواطنة . والمساواة في كل الحقوق . المواطنة
والحكم للأصلح . وهذا هو تفسيرنا لشعار الزعيم العظيم
سعد زغلول الدين لله والوطن للجميع ، والحقوق متساوية
للجميع .

ويسألنا الدكتور العوا : هل انتخبنا رئيسنا بالإرادة
الحرية ؟ هل عارضت في امتداد مدة الرئاسة . هذا هو
برنامجنا نحن نقول : مدة واحدة ست سنوات ، أو مرتين
كل مرة أربع سنوات ولا يجوز مدها فترة أخرى . اظهروا
لنا برنامجا وليس خطبا . وأنتم أيضا تقولون : « اللي بيته
من زجاج .. » بيتنا ليس من زجاج . بيتنا من صلب أنا
اطالبك أن تتقدم وتعطينا مثلاً . الجزائر ستحكم بالخطب
ستقول القرآن والسنة . القرآن والسنة يلزماك أن تقول
لنا : ماذا ستفعل مادمت قد طرحت نفسك كتيار سياسي
فلا بد أن يكون عندك حل مادمت ستحكم غدا ، ولا أريد
أن أظل أكثر من ذلك بسبب الوقت وبعدين باقول لكم
وأكرر البرنامج لم يُردّ عليه - حجة التاريخ ضدكم -
النظم المجاورة لكم ضدكم ، وبعد ذلك تحدثني عن
النميري نحن ضده طيب والنميري موجود كان يقطع
الأيدي والأرجل وأستاذنا الشيخ محمد الغزالي يقول :
اعتقد أن السودان لم يهنا بشيء كما هنىء بهذه المرحلة
الطيبة ، النقية ، التي جعلته يتخلص من وباء الأحكام
الوضعية يقول هذا والنميري يقطع الأيدي والأرجل .

والأستاذ عمر القلمساني بعث برسالة يطلب فيها من
النميري القائد الحبيب أن يحصدهم (الديمقراطيون)
ويكبح جماحهم ، ولا يسمح لهم بحق حرية الرأي والكلمة
فالحرية تكون فيما يرعاه في أنفسهم ، وأما شرع الله فلا
نقاش فيه . هل هذا كلام يقال للنميري وهو يحكم ؟ واليوم
تقول لي : نقعد معا ضد النميري لا . تعالوا إلى كلمة
سواء ، نحن متفقون على أن الإسلام هو الدين والباقي
تفاصيل . فلا أنت أبا ذر ولا أنا أبولهب كلنا نجتهد ،
وكلنا تغطينا مظلة الإسلام ، وتغطينا مظلة الوطن لأن
الفهم الصحيح للاديان يبني الاوطان ويوحد الاوطان
ولا يمزقها .

ولا أريد أن أدخل في تفاصيل والله يهدينا ويهديكم ،
ويهدي الجميع ثم شكر رئيس الجلسة وأشاد به
وبإدارته ، وعدم تحيزه ، أنهى كلمته .

وعلق رئيس الجلسة الدكتور بشير الشاذلي قائلاً
للدكتور فرج فودة : « إنك تستطيع أن تكتسب احترام ،
ومحبة حتى المختلفين معك في الرأي » .

وأعطيت الكلمة للدكتور فؤاد زكريا فأكد أن فصل
الدين عن الدولة لا يعني أن تكون الدولة إلحادية ، وضرب
أمثلة تاريخية ومعاصرة على ذلك ، ثم تسأل عن معزى
أسئلة الدكتور عمارة التي هي أقرب إلى الاستجواب ،
حول ما إذا كان الإنسان مسلماً أم لا ، متديناً أم لا ،
وتسأل عن التفويض الإلهي الذي يعطى السائل حق
تفتيش ضمائر الناس بحثاً عن إيمانهم .

وكان آخر المعقبين الدكتور محمد سليم العوا ،
فأوضح أن القرآن الكريم يعطى نصوصاً هادية ، مجلّة ،
وعامة ، يهتدي البشر من خلالها ، في الوصول إلى حلول ،
ولا يعطى نصوصاً تفصيلية في كل المشاكل . وأن المخالفة
في الرأي لا تعني تصفية المخالف جسدياً .



برقيتان

* فيما يلي نص البرقيتين الموجهتين من رئيس الحزب
التقدمي الاشتراكي الوزير وليد جنبلاط

* إلى السيد وزير الثقافة في جمهورية مصر العربية .

* وإلى اتحاد الكتاب المصريين :

البرقية الاولى

معالي وزير الثقافة في جمهورية مصر العربية المحترم ،

آلمنا نبأ اغتيال الكاتب الكبير فرج على فودة وإننا إذ نستنكر هذا الأسلوب
المنافي لأبسط حقوق الإنسان والحريات الديمقراطية ، نعتبر أن الحادثة هي
اغتيال لحرية الفكر والمعتقد ، وحاجز بوجه التقدم والرقى .

وليد جنبلاط

رئيس الحزب التقدمي الاشتراكي اللبناني

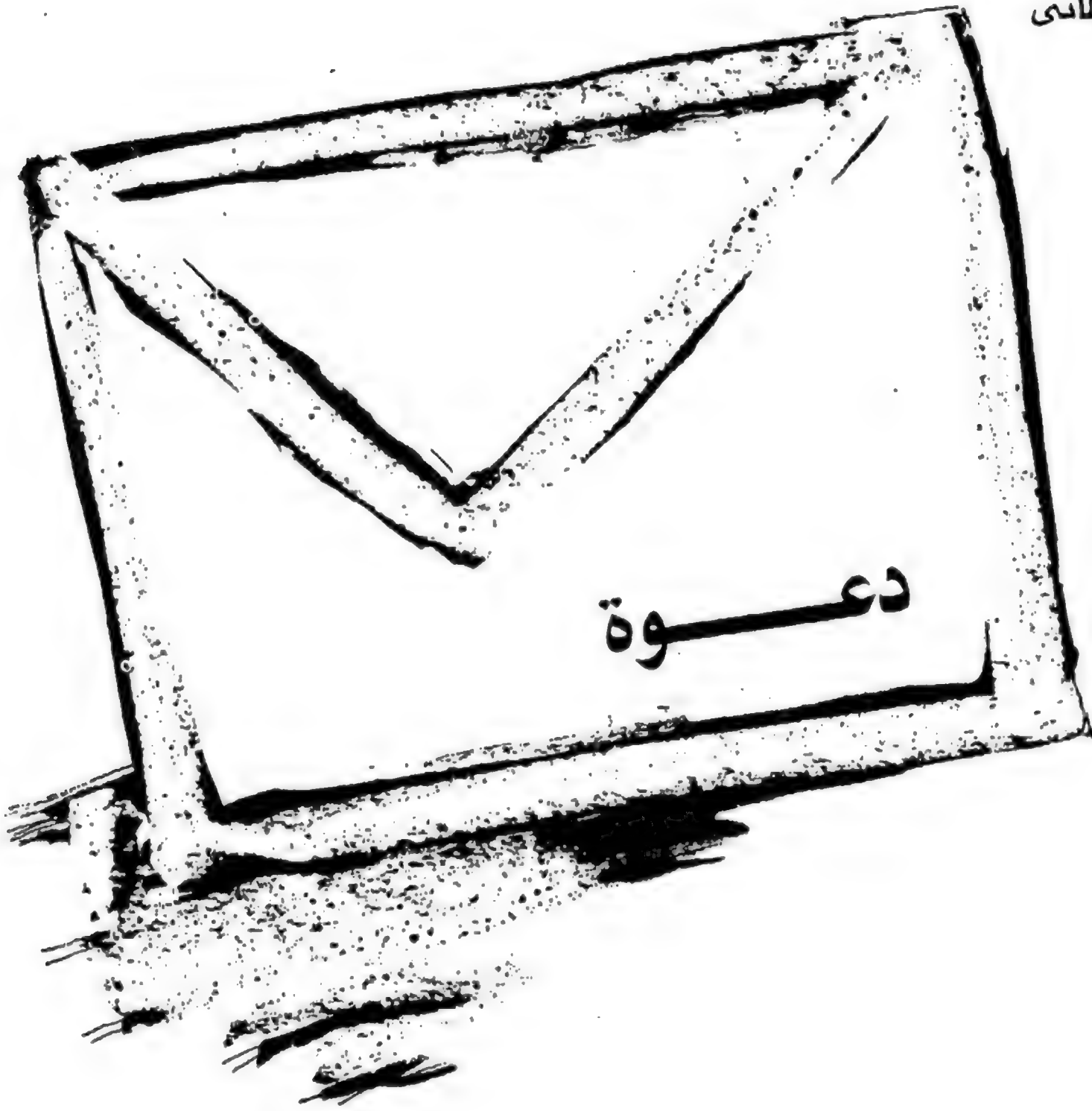
البرقية الثانية

السادة أعضاء اتحاد الكتاب المصريين المحترمين :

آلمنا نبأ اغتيال الكاتب الكبير فرج على فودة وإننا إذ نستنكر هذا الأسلوب
المنافي لأبسط حقوق الإنسان والحريات الديمقراطية ، نعتبر أن الحادثة هي
اغتيال لحرية الفكر والمعتقد وحاجز بوجه التقدم والرقى .

وليد جنبلاط

رئيس الحزب التقدمي الاشتراكي اللبناني



مطاعم حديثة انتشرت خلال السنوات الأخيرة . لكنه
لا يرى أى إنسان داخله ، لا باعة ولا زبائن .

يتوقف لحظات قبل اقترابه من السيارة الأولى ، يخرج
المظروف من جيبه . يتأمله ربما للمرة المائة . شعار
المدرسة . اسمه ثلاثى مكتوب بحروف آلة حديثة ، يقرأ

.. فارق المبنى الصغير لمحطة الضاحية في نفس لحظة
تحرك القطار الكهربائى متجها إلى الجنوب . يتلاشى
ضجيج العجلات فوق القضبان ، ثلاث عربات آجرة
تنتظر ، يبتعد الركاب القلائل إلى الشوارع الجانبية
المحفوفة بالأشجار .

على الناحية الأخرى معلم برّاق الأضواء من سلسلة

خطاب الدعوة إلى حضور اجتماع مجلس الآباء السنوى .
تنبيه بضرورة المشاركة لمناقشة جدول الأعمال وإقرار
الميزانية . توقيع الناظرة المطبوع .

يمط شفتيه مقطباً .

أى ناظرة ؟

أى مدرسة ؟ أى مجلس آباء ؟

لم يكن أبا . لم يتزوج ولم ينجب ، إنه وحيد تماماً
إلا من صحب عابرين يلتقى بهم أحياناً فى المقهى ، وزملاء
عمل لا يعرف عنهم أكثر مما يبوحون به على مرأى
ومسمع ، بل إنه يجتهد الآن لاستدعاء ملامحهم
فلا يمكنه ..

ما عليه ، فلينتبه الآن إلى ما ينتظره ، يردد :

« أى أولاد ؟ كيف حدث ذلك ؟ » .

يتقدم من عربة الأجرة ، سائق صغير السن ، لم يسأله
إلا بعد تحركه ، عند ناصية الميدان ، عندما ذكر اسم
المدرسة . تساءل :

« الاجتماع السنوى ؟ ؟ » .

ينظر إليه متعجباً ، يقول إنه قام بتوصيل اثنين من
الآباء قبله . إنه يعمل داخل الضاحية فقط لأن ضابطاً فى
المرور يعتمد استخراج رخصة قيادة له . لو تم ذلك يمكنه
نزول البلد . والذهاب إلى المطار . الفرص هنا محدودة .
والعمل بطيء لأن السكان معظمهم أجانب أو مصريون
أثرياء . كل منهم عنده بدلا من العربة اثنتان أو ثلاث .
ولكن توجد منطقة فقيرة قريبة جداً من المحطة . سكانها
يفضلون المشى .

ثمة شكوى فى لهجته ، كان يرقب الشوارع الخالية
تقريباً من المارة . الأشجار التى يندر رؤيتها بهذه الكثافة
فى مكان آخر . الحدايق المسورة . قرا لافتة مكتوبة
بحروف فوسفورية « احترس من الكلاب » .

عبرت السيارة خطاً حديدياً مفرداً بعده اتجه السائق
إلى اليمين ، أشجار كثيفة . ظلال قاتمة ، حشائش طويلة
مهملة ، فى الضوء الخافت المنبعث من مصابيح متباعدة .
رأى بوابة من حديد . قبل أن يفارق سأل السائق عما إذا
كان يعرف أحداً هناك فى المرور .

« أى مرور ؟ »

ينظر إليه الشاب متعجباً . يقول :

« أنا خريج جامعة ، وأريد أن أعمل فى الحلال .. »

يتراجع بسرعة لا تتناسب مع فراغ المكان ، هل أذى
شعوره ؟ لم يقصد قط ، لكن ذهنه مشغول ، ولا يمكنه أن
يفضى إلى أى مخلوق بهذا الوضع الغريب المدفوع إليه
دفعاً .

ما من لافتة تشير إلى اسم المدرسة . يرى رجلاً
طويلاً ، أسمر اللون ، يرتدى جلباباً شامق البياض ،
وطاقيّة ، ونظارة طبية . عندما اقترب منه تهلل . صافحه
بكلتا يديه :

« أهلاً يا ابن الناس الطيبين .. »

هل يعرفه ؟ أى حميمية تلك ؟ ، ما من فرصة يستفسر
أو يتساءل : بيتسم فى خجل ، يرفع الرجل إصبعه مشهداً
السماء ، إنه من خير الناس ، ولولا التبرع الذى افترض به
القائمة لما دفع الآخرون أصحاب الملايين ، يقول إن عينه

الآن أفضل بكثير بعد إجراء العملية ، وإنه يستطيع تمييز الألوان بعد شهرين لم ير فيهما إلا الأبيض والأسود . يقول إن من أجرى له العملية كان تلميذا هنا ، وكثيرا ما حمله على كتفه ، ودعاه حتى تأتي أمه بالسيارة لتصحبه ، كانت تتأخر ويبقى بمفرده بعد انصراف التلاميذ كلهم . قال إنه أبدى عناية به وفقه الله ، لكن لم يستطع تخفيض التكاليف قرشا واحداً ، المستشفى استثماري ولا بد أن يربح ، كوب الماء هناك له ثمن .

« تصوريا أستاذ .. »

يبسط راحتيه ، متطلعا إلى السماء . داعياً :

« ربنا يبارك لك في أولادك ، ويطرح فيهم الخير .. »

« ثم يلتفت ناحية المبنى الذي لم يره منذ لحظات .

« تفضل .. لم يبدؤوا بعد يا أستاذ .. يا كريم .. »

يدركه خجل لأنه لم يستطع مبادلة الرجل الأسواني أو النوبى الأصل مودة بمودة ، وحرارة بحرارة . كيف وهو يجهله تماما ، لم يلتق به من قبل ، لا يذكر أنه رأى ملامحه صدفة ، ومع ذلك أقبل عليه داعياً . ممتناً :

ما الأمر ؟

يبدأ خوف عنده ، يتداخل بحيدته ، بفضوله . أما سخريته الكامنة التي قابل بها المظروف عندما تسلمه أول مرة فلم يعد لها أثر ، ماذا ينتظره ؟

عند باب القاعة رأى سيدة أربيعينية تقف إلى جوار منصدة مرتفعة فوقها دفتر مفتوح ، أومات مرجبة ، إن أى استفسار سيبدو غريباً الآن ، تماسك حتى لا يبدى أى دهشة مبالغ فيها ، خاصة عندما سألته بود عن الدام ؟

٤٤

في تلك اللحظة بدأ يتمثل لما يلاقيه ، لكن عند لحظة معينة سيتحدث إلى الناظرة عن غرابة الوضع ، لابد أن دهشتها ستكون بالغة ، كاد يضحك بأسى عجيب ، طارئ عليه ، وهو يجيب مؤكداً أنها في حالة جيدة .

من لهجة السيدة وقلقها البادى أدرك أن زوجته التي لا يعرفها ، التي لم توجد في حياته قط تعاني مرضاً ما ، وأنهم يعرفون هنا . ترى .. أمى وعكة طارئة ؟ أم أنه رقاد طال أمره حتى وصل خبره إلى هيئة التدريس ؟ يتقدم متمهلاً بين الصفوف ، المقاعد الخلفية خالية ، معظم الحضور رجال ، يتخذ بعضهم أوضاعاً رئاسية ! . في حضورهم وهيئاتهم سلطة وتمكن . نساء قليلان يجلسن متفرقات ، رائحة سيجار قوية ، ينتبه إلى أنه لم يقعد مباشرة . يحاول استكشاف الواقع الذى يراه لأول مرة المفروض أنه جزء منه .

ترفع الناظرة رأسها ، تؤمن . تشير . إليه هو ؟

يلتفت .

لا أحد غيره .

تنطق اسمه الأول المكتوب على المظروف متبوعاً بلقب بك . ليتفضل ، ليجلس ، تشير إلى الصفوف الأولى ، تبدو مصرة ، تخصه بترحيب واضح ، بحذر يلامس المقعد الثالث في الصف الثانى ، يرفع يده محيياً . تبادلته الابتسام . تتوسط المنصة المستطيلة ، ترتدى قميصاً حريريا ، شرقي النقوش ، ياقته مرتفعة ، مذهبة ، تغطى رأسها بحجاب حريرى أنيق ، ملامحها قوية ، هل رآها من قبل ؟

إلى يمينها رجل عريض الصدر . غزير شعر الرأس . يجلس منضبطاً ، إلى يمينها آخر ، نحيل . طويل . إطار

نظارته مذهب ، ينزلق فوق أنفه قليلا . للقراءة فقط .

يخفق قلبه خشية ، هل أخطأ عندما لزم الصمت ، ولم يعلن عن الخطأ الواقع بالفعل ؟ . لكن ما يواجهه محير ، ثم إن الفرصة المناسبة لم تلح بعد . لكنه يخشى وقوع أمر ما لا يستطيع تحديده تماما . يبدو أن الناظرة كانت قد بدأت خطابها قبل دخوله القاعة ، وأنها توقفت تحية له ، إذ أنها بدأت تواصل بدون ديباجة من أوراق أمامها .

تحدث عن سور تمت تعليته . وكثافة عددية في الفصول . وتبرعات عينية مسموح بها ، وأخرى نقدية لم يوافق عليها السيد الوزير ، وعن اتصال شخصى جرى ، بعده جاءت الموافقة ، وتقليلها من رحلات جماعية لأن ظروف المجتمع لم تعد آمنة ، بنت تختفى هنا أو هناك ، لا .. إنها تخشى على فلذات الأكباد .

ذكرت شيئا عن غياب الرعاية ، والإغداق المالى بدلا من العواطف والعناية ، وأشارت إلى مخاطر في النوادي ، أفلام ، ومخدرات ، ومافيا منظمة تستهدف الأبناء حتى في مدارسهم ، وأشادت إلى ما ترجو تحقيقه وما تم تنفيذه ، توسعة ملاعب التنس وكرة السلة ، ومقال نشرته في الصحف القومية تطالب فيه بإحياء نظام الكشف ، دعت إلى مساندتها ، ولكن أهم ما تم هو تزويد المدرسة بأجهزة كومبيوتر حديثة ، ويرجع الفضل إلى ...

كلهم ينظرون إليه .

(تصفيق) .

يضطر إلى الوقوف ، وجوه تبدى ودا ، أخرى متحفظة ، ينحنى ثلاثا ، يجلس بعد اكتشافه مصدر رائحة السيجار . الصف الأول . المقعد الرابع . يمد

الجالس ساقيه ، يبدو لا مباليا ، ينفث الدخان القوى ، لماذا يسمحون بالتدخين . هل يبدى احتجاجا ؟ ، لكنه ينتظر حتى يرى ما يكون . إنه الآن ليس أبا فقط ، ولكنه صاحب مبادرة وإنجاز لا يعلم عنه شيئا ، يتطلع إلى الجدران ، لوحات ، صور لا يمكنه رؤية ما تحويه من أشخاص أو تفاصيل .

جماعة الصحافة المدرسية .

خمسة أسماء .

يتوقف عند الثانى منها . اسمه المكتوب على المظروف مرتبطا بنادية . إذن الابنة اسمها نادية ، ما ملامحها ؟ ما صفاتها ؟ يقطب ملامحه . كأنه يستدعى أمانى قديمة مندثرة ، كأنه يرى بقايا حلم قديم . ابنة تقبله قبل أن تنام . تتهلل عند رجوعه ، تسأله بمرح وفضول عما أحضره من أجلها . احتفال بعيد ميلاد ، ابن يقول كل من يراه أنه يشبهه بقوة ، أحيانا يتصل ببعض أصدقائه ، يفاجأ بأصوات أبنائهم الذين تجاوزوا السادسة أو السابعة عشرة ، يتساءل : إلى هذا الحد يبلغ تأثير الوراثة ؟

يصل الشبه إلى حد التطابق .

نبدأ الترشيح للمجلس ..

البند الأول في جدول الأعمال ، يقف الجالس إلى يسارها ، يتجه إلى سبورة سوداء ، يكتب بالطباشير .

اسم ولى الأمر :

اسم التلميذ :

الفصل :

ثلاث خانات متجاورة ، تتطلع الناظرة إلى الحاضرين ،
تخصه بابتسامة مشجعة ، ترتفع أيد ، يقوم كل منهم ،
يواجه الآخرين معلنا اسمه ، وظيفته ، يكتب على
نسبورة . كذا اسم الابن او الابنة . والفصل

ينكمش ، يكاد يتداخل في بعضه ، لوحة الصحافة
لمدرسية ، نادية ، لكن أى فصل ، يبدو أن له ابنا أو ابنة
أخرى في مرحلة مغايرة ، ربما الإعدادية أو الثانوية ،
حدث ما توقعه ، تشير الناظرة إليه مبتسمة ، ينحنى بعد
أن هم بالقيام قليلا باسطاً يده فوق موضع القلب . يقول
إنه يفسح المجال لحضرات الأفاضل :

« لكنها السنة الأولى التى سنكون فيها بدونك .. »

كيف يبدو الأمر إذا أصرت واضطر إلى الوقوف أمام
السبورة . لا يعرف أسماء أولاده ، أو الفصول التى
ينتظمون فيها . ينكشف أمره قبل مصارحة الناظرة ، هنا
تكون فضيحة قاسية .

ملامحها آسفة ، تشير بيديها ، ما العمل إذا كانت هذه
رغبته ؟ كتبت أسماء المجلس الجديد ، تصفيق ، تعلن عن
اجتماع مصغر مع الأعضاء الجدد ، إذن .. سيضطر إلى
انتظارها ليشرح لها . لا يدرى ردود أفعالها ، إنه ليس
الشخص المقصود ، لابد أن ثمة تشابها مذهلاً بآخر له
ملامحه ، وصفاته ، وظروفه ، لكن كيف وصلته الرسالة :
وهذا الترحيب به ؟

يبدأ خروج الحاضرين ، يقف بعضهم ، يتبادلون
الأحاديث ، يتجه إلى الجدار المعلق إليه صحيفة الحائط ،
يقرأ مرة أخرى الاسم الذى لم يسمع به من قبل ،
المنسوب إلى ما يفترض أنه هو ، في الصور تلميذات

صغيرات ، أعمارهن بين العاشرة والثانية عشرة ، إذن ..
هى المرحلة الأولى ، الابتدائية ، سطور قليلة تحت كل
صورة ، جماعة الصحافة المدرسية أثناء زيارة قسم
الشرطة ، جماعة الصحافة المدرسية في حوار مع رئيس
جمعية المحافظة على الأشجار ..

يتأمل الملامح . الوجوه المختلفة ، ترى .. أى منهن
تحمل اسمه ؟ أين ابنته المفترضة ؟

تلك القصيرة ، النحيلة ، هى هذه الممتلئة ؟ إحداهن
تشبهه ، عينان واسعتان ، شىء ما ، خفى لا يبين ، ربما
ينتمى إليه ، لكنه تخمين يفرضه الحال .

« كل سنة وانت طيب .. » .

الرجل الذى كان يجلس إلى يمين الناظرة ، قال إنها
كانت تتمنى انضمامه إلى مجلس الإدارة ، خلال السنوات
الماضية قدم خدمات جليلة يشعر بها ويقدرها أولياء
الأمور .

أوماً شاكراً ، كرر ما ألح إليه ، الرغبة في إفراح
الفرصة للآخرين ، قال الرجل مشيراً بأصبعه :

لكن أنفاسك ستظل معنا ..

يلتفت إلى الصور .

« الحقيقة أن الجميع معجب بالأنسة الصغيرة »

يقول إنها جريئة ، وذكية جداً ، وممكنة من اللغة
العربية ، تلقى خطبة الصباح فلا تخطيء ، يبتسم مشيراً
إليه :

طبعاً .. ابن الوز عوام ..

إذن . ما عمله بالضبط ؟ عندما تحدثت الناظرة عن

أجهزة الكمبيوتر ظن أنه متخصص فيها ، يعمل في إحدى شركاتها الكبرى . او يمتلك توكيلا . الآن يلمح الرجل إلى تمكنه من اللغة العربية ، ما هى مهتمه بالضبط ، ما عمله ، من يكون ؟

يقول إن شقيقها مجدى يتقدم . إنه أفضل بكثير من العام الماضي ، خاصة في اللغتين ، الاساسية والفرعية ، لكنه بحاجة إلى مزيد من الثقة في النفس ، لو امتلك هذه الثقة سينطلق تماما مثل شقيقه نادر الذى ما تزال المدرسة تذكره بالخير .

مجدى ، نادر .

ظن في البداية أنها بمفردها ، لكن يتضح الآن أنه أب لاثنتين أخريين ، طوال حديث الرجل يلتفت الى الصور . لو أنه أشار إلى نادية بالضبط .. اسمها نادية ، هكذا قرأه . لو أنه حدد صورتها ، كيف يمكن أن يسأله عنها وهو والدها ؟ . وماذا عن مجدى ونادر ؟ ، من الأفضل أن يبتعد قبل افتضاح أمره ، فليؤجل اللقاء بالناظرة إلى وقت آخر .

يتحدث الرجل عن مجدى مرة أخرى ، يبدو أنه يسبب بعض المشاكل .

« ثق سيادتك أننا نوليه عناية خاصة .. »

يؤكد انه سيضع هذه الملاحظات القيمة في اعتباره . سيولى مجدى عناية خاصة .

« بالضبط .. هذا ما ترددت في مصارحتك به .. »

يوميء شاكراً ، مستمرا في ابتسامته التى يخفى بها أمورا أخرى ، يتجه إلى خارج القاعة . فى الساحة الفسيحة عدد من السيارات ، كلها حديثة الطراز . تنطلق

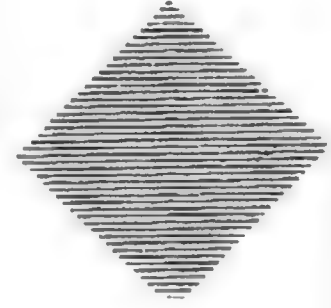
واحدة إثر الأخرى . يلمح داخل إحداها مدخن السيجار ، يجلس فى المقعد الخلفى ، يتحدث فى جهاز هاتف أبيض اللون . لكن .. متى جاءت هذه العربات ؟ . عند قدومه لم ير أيا منها ، يتجه بسرعة إلى البوابة ، يبتعد عن المبنى ، تهب رياح باردة ، لم يرتد المعطف ، يضطر إلى الانحناء ، كيف يصل إلى محطة القطار ؟ لا يظن أنه سيجد عربة أجرة فى تلك المنطقة من الضاحية ، لا أحد يمشى على قدميه سواء ، آخر السيارات انطلقت بسرعة حادة ، يمد الخطا .

يتوقف .

هل يسمع تصفيقا ؟

أحدهم يخطب فى مكان ما ، يذنو الصوت منه ثم يبتعد ، وشيش كموج البحر . يدرك الآن أن المسافة أطول من تلك التى قطعها عندما توجه إلى المبنى ، ما من أثر للبوابة ، للرجل الأسمر المهيّب بقامته وجلبابه ناصع البياض ، أشجار متقاربة ، يسمع التصفيق بوضوح ، يفسح خطاه ، مهما بلغ اتساع المدرسة فلا بد أنه سيصل إلى نقطة من الطريق ، هل ينثنى عائداً ، ماذا سيقول إذن لرجل الذى بدا واضحاً أنه أحد المسؤولين عن المدرسة ، كانت لديه رغبة قوية فى التعرف على صورة ابنته ، ملامحها ، بل إن الحديث عن ذكائها ، وشخصيتها ، أثار عنده فخراً غامضاً ، وحزناً شجياً لأنه يفاجأ بكل ما مر به أول مرة ، يتوقف ، تنتهى الأشجار والنباتات الصغيرة ، يقف عند بداية خلاء فسيح ، ما من بناية ، ما من علامة .

تصفيق ، لكنه ناء ، بعيد جداً ، يختفى ، يمسك المظروف مرة أخرى ، يقربه من عينيه ، مفتقد للقدرة على قراءة الحروف لو هن الضوء . غير قادر على استعادة الاسم المطابق تماماً لاسمه كما بدا له .



عصافير الزجاج

عصافير الزجاج تننيه - تيهها
وتتشدو . غير أنا لا نعيها
تُحاول أن تُغنى كل أن
ويبقى صوتها المكتوم فيها
وتحلم أن يهشمها صبي
لتتشدو كالطيور بملء فيها

تونس

عز الدين نجيب بين التشكيل والتأويل

حدثني الصمت بان الصخر لا يقبل بالهزيمة
واننى إذا رفعت راسى مرة
فلن تكون المرة اليتيمة
اسال اين اختبأت حبيبتي النارية العظيمة .
م . كجراى

هو الانخراط فى اللعبة ، لتأخذنا الحالة ، فنحلم بالحلم
يحل فينا فيسكننا ، فلا نسكن حتى يسلمنا سره .

● فى صمت الصامت معنى :

العالم طاقة تتجلى فى جسد ، وما بين الطاقة والجسد
تسبح المخيلة ، تبدأ بشهوة الإمساك بالمستحيل داخل

فى الفن التشكيلى ، كما فى غيره من الفنون ، هناك من يغلب
بالأداة ، وهناك من يتأمل بها ، تدخله فى حالة ، أعتقد أن
عز الدين نجيب من هذه الزمرة .

من السهل أن يتعامل الناقد مع اللعبة - حتى لو كانت
معقدة - متى فهم قانونها ، ولكن الأمر فى حاجة إلى صيغة
أخرى عندما يتعامل المرء مع فعل من أفعال التأمل ، ربما

بإحدى هذه التجاويف ، بقعة في التشكيل ربما تكون
النواة التي تحمل صفات الشجرة .

●
لا يزال عز الدين نجيب ، رغم كل الاهتزازات
والانتكاسات والمحبطات والكوابح ، مؤرقا بقضية الواقع
المأزوم ، لا في واقعه المعاش فقط ولكن في تزمُّنه .. « ذلك
زمن عشق زمانه فأزمن ! » .. ففقد كيانه بما في ذلك
جمالياته ، وعز الدين واحد من هؤلاء البنائين المهتمين
بالشخصية المصرية ، والتي تبحث عن جمالية تستوعب
معطيات وفاعليات الثقافة المصرية بهدف استرداد ذلك
الكيان .

●
في البدء كان للإنسان عند عز الدين نجيب وجوده البارز
فوق مسطح اللوحة ، ذلك الإنسان المصرى البسيط ،
كانت وجوهه تعكس البيئة الطبيعية ، تأخذ ملامحها من
لون وحركة الكتبان الرملية ، ويتشكل ملمسها من خدوش
التكوينات الجبلية ، فهي أيضا صخور تنطوى على أسرار
مكبوحة .. (مجموعة لوحات السد العالي ١٩٦٤) .. كان
الإنسان هو الجبل .

في التسعينيات - وبعد رحلة طويلة - يهيم نجيب في
البوادي . يتوغل في الكتل الصخرية ، يبحث عن تلك
الوجوه التي عرفها وأحبها وقد اختفت داخل أبنية تطل
عيونها من فجواتها بعد أن تضاعل وجودها وتأثيرها ..
(لوحة : الضريح) .. هل يدعونا الفنان أن نبحث معه
عن ذلك الإنسان ؟

إطار ، كمن يريد أن يبني سقفا من الهواء ، فكيف يسكن
اللامتنا هي أحرف الكلام ؟ .. ومن يستطيع أن يرى
الأزلى في الزائل ، والسماء في البحر ، والعاصفة في
الصخر ؟ .. تلك معجزة الفن .. العاجز عن الحلم لا يرى
في المرايا إلا صورته ، ولن يفوز من البحر إلا بالبلل ، لو
كشف اللغز عن نفسه لما صار لغزا ، ولو كشف الوجود عن
حقيقته لصار موجودا ، لا وجودا ، ولذة العشق في تلك
المسافة بين العاشق والمعشوق وفي توقهما الدائم للالتحام
الأبدى .. إن الوهج الحقيقي للنار يكمن خلف كل أطياها
اللونية ، كما أن الصمت هو روح الكلام ، وأعمق حالات
الحضور تكمن في الغياب ، فمن لا يستطيع أن يرى النهر
في قطرة ، والغابة في ورقة شجر ، فهو سجين البصر .

تلك بعض تجليات عالم عز الدين نجيب وما يثيره في
النفس من خواطر .

●
لقد كان جيمس جويس يربط بين تفكك الواقع
المعاصر ، وبين النماذج الأساسية للأسطورة بحثا عن
معنى .. فكيف استطاع عز الدين نجيب أن يربط بين
الحس العميق بالانخلاع والاقتلاع والتصدع والتشقق ،
وبين معطيات الأسطورة والحلم ، ليجسد رؤيا ؟ .. لا شك
أن ذلك يحتاج إلى غواية شيطانية .

أعتقد أن عز الدين نجيب في معرضه الأخير بأتيليه
القاهرة قد أصابه مس من تلك الغواية !

نحن إذن مدغقون لمتابعة رؤيا عبر مسطحات مليئة
بالكتل الصخرية متعددة التجاويف ، ولابد أن نبدا



الضريح لوالد زينة على خشب ٦٠ X ٨٠ سم

هل يختبئ الإنسان داخل الكتل الصخرية ؟ .. أم أنها التي تحميه من العاصفة .. تحتفظ به لزمن قادم ؟ .. أم أنه يذوب في القوقعة ؟ ... في معارضه السابقة ، كان حوار الكتلة والفراغ يعطى السطح ديناميته ، وفي مرحلة تالية كانت الكتلة تنزع لاحتلال الفراغ ، حيث تقاوم الخلفية دائما نزوع الكتلة للانفصال .. (لا يزال هذا التأثير باقيا) .. انظر لوحة « القباب البيضاء » ..

مجموعة من الأبنية يحتضنها الجبل الأزرق الكابي والسماء الزرقاء الكابية ، ولا ندري هل هي أبنية لها هيئة البشر ، أم بشر ولهم سيماء الأبنية ، إنهم ينتظرون في حذر متوجس حدثاً ما ، إن أقل تهديد سوف يجعلهم يختفون في الجبل ، حيث يبدو الإيهام بالعمق ضروريا ، والضوء الأبيض الذي ينضح بالزرقة يميزهم بالكاد عن الجبل .. إن الخطوط الرأسية تعطى الأشكال قوة وصرامة ، بينما تمنحها منحنيات القباب تلك الليونة ، إن هذه الخطوط المنحنية لا تعكس حوارا تشكيميا فقط ، بل تعكس كذلك رغبة في التحرر من أسر التشكيل الذي يفرضه القانون الهندسي الصارم ، بينما يبدو الجبل في الخلفية وهو يقاوم تفجر تلك الكتلة وتمرداها على الخير ، وعلى الوصاية ، والحماية .

والآن - في لوحاته الأخيرة - سنلاحظ أن مساحة الكتلة قد ازدادت بشكل ملفت للمتابع لأعمال عز الدين نجيب ، وتكاد تحتل كل مساحة اللوحة ، حيث المنطقة الخطرة التي لا تحتاج إلى موهبة فائقة فقط ، ولكن أيضا إلى شجاعة ومكابدة ، فلا فراغ يحاور الكتلة ، وليس أمامها

إلا أن تتحاور مع نفسها .. مع داخلها ، مع منطق بنائها ذاته .. (وأعتقد أن هذه محاولة للتغلب على قوة حضور الإطار الذي يفرض وجوده على أكبر اللوحات حجما) ... هل يريد الفنان أن يقول إن الكتلة لا تتحرر من خلال علاقتها بغيرها ؟ .. أم أنه يريد لها أن تقاوم العاصفة فتزداد ثقلا ؟ .. ربما اكتشف نجيب أن تحرر (الكتلة - الإنسان) لا يأتي بأن تقذف بنفسها في الفراغ ، ولكن من خلال تحررها الذاتي ، بأن تحل تناقضاتها الذاتية ..

إن الكتلة تبدو أحيانا كصدر يتنفس بقوة ، وتبدو على وشك الانفجار ، ونكاد نحن نسمع صوت العاصفة ، العاصفة لن تأتي من الخارج ولكن من الداخل ، ونكاد نلاحظ إحياءات من كامبيلي المصور المعاصر ، بما لديه من شكل مشحون بانفعال وسطح متوتر (انظر لوحة أسطورة الحجر) .

إن سطح الكتلة عند نجيب يبدو غير مستقر بتأثير سياق عاصف يصنع خطوطها المتماوجة والحلزونية .. لا يوجد انقسام في الكتلة ، ولكن تجاويف وتشققات ، وهنا تتبدى عاطفية عز الدين نجيب وقوة انفعاله بالوجود والوجود معا ، انفعال عاصف يفصح عن نفسه ، الأمر الذي جعل البعض يتهمونه بالأدبية - حيث لا اعتذار عنها - إنهم يقصدون البلاغة الخارجية عن الإطار البصري ، ولكن حقيقة الأمر أنه الجيشان بالعالم المرئي الذي يعبر عن نفسه في طابع شبه غنائي ، حيث لا يقطع الشكل صلته بمصدره الطبيعي ، وهذه الصلة ليست محاكاة للمرئي ، لكن فقط إيهام به لتوكيد قوة الملامسة ، فعز الدين نجيب لا يصور الواقع ولكن يخلق تصورا له ومن خلاله .



● وقفة :

يقولون إن الفن التشكيلي لغة بصرية .. وإن قوة التشكيل في نقائه وخلوه من المعنى ، إنه لغة ذاته ..

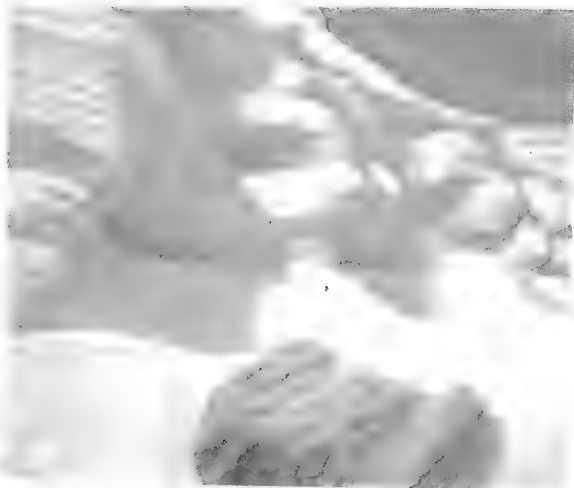
هذا التباس واضح .. لماذا نبحث عن حدود معنى المعنى ؟ .. عندما تستدير الزهرة لقرص الشمس .. فهذا معنى .. الجنس تلامس حسي للجسد ، ولكن أكثر حالات الجنس ابتذالا عندما يتوقف عند هذا الحس .. الجسد معبر للارتباط بقوة الحياة .. بالطاقة .. النزوع للتوحد مع الكون .. إن الإيغال في المادة يصل إلى الطاقة - الحالة ، حيث تتوحد الأطراف مع الجذور .. إن للريح صغيرا .. فمن يعزل الريح عن الصغير ينتقص من قوة الريح وتجلياتها في العالم .. إنه اختزال مبتذل للعالم .. ونقاء الشكل لا ينفي تأويله ، والحلزون صيغة رياضية لحياة ، وسيظل الإنسان - كما قال هيدجو - في حاجة إلى فهم العالم - والحياة - من خلال شبكة كلية ومتصلة من العلاقات ، والعملية التأويلية هي لحظة وجودية فريدة ، وما يميز أى فنان مبدع ليس قدرته فقط على الصنع ، ولكن الأهم قدرته على استكشاف أبعاد جديدة لرؤية العالم والأشياء .. أن التوقف عند اللعب البصرى يخلق حالة حسية ، ولكنه لا يقربنا من شيء . يحتاج الأمر إلى قفزة في الوجود لكي نفهمه ، لا أن نكتفى بالنظر إليه .

إن الذى يتأمل أعمال عز الدين نجيب الأخيرة سوف يلحظ ثنائيات جدلية تنتظم من خلالها محاولته الابداعية ، فهناك من ناحية ثنائية (الدراسة - التجريب) ، ومن ناحية أخرى ثنائية (المرئى والمجازى) .

١ - الدراسة - التجريب

في بحث هام للدكتور مذكور ثابت حول الإبداع الحى المتدفق من خلال ما يسميه (الأكاديمية - التجريبية) بعد أن يخلصها من معناها الشائع ، يتجنب - في تحديده لمفهوم التجريبية - اعتبار المغامرة التجريبية هي « أى شيء يفلت من إसार القديم » ، إنما يرى أنها عملية بحث بناء على معرفة جديدة لتطوير فن سابق بقوانين معينة ، ويعتبر التجريب مسألة علمية بالدرجة الأولى . وهو الوجه الآخر للمعرفة ، والوعى التجريبى يمتلك أيضا وعيه النظرى . ويتجلى تأثير الدراسة عند نجيب في التحليل البنائى للشكل ، فهذه الدراسة تمنحه فهما أعمق لخفايا الشكل ، وهذا ما يفسر رسوخ تكويناته التى تنأى عن أى تحريف مقصود لذاته ، وهو الذى يوارى البعض خلفه أخطاء التشكيل .. لكن هناك لدى نجيب تحوير للأشكال يحدث بقوة فاعلة نكاد نلمسها .. (لوحة أسطورة الحجر) .

إن تجريبية عز الدين تنزع إلى اقتحام الشكل وليس إلى تحريفه ، حيث يخلصه من سكونيته ، فتصبح الكتلة الباردة زاخرة بالعاطفة ، وتتمخض عنها كيانات تستمد قوة الحياة من تضاريس الكتلة فتمنحها قوة تعبيرية ، هذه الكيانات ذات طبيعة مراوغة وتحتاج إلى التدقيق في سطح اللوحة ، وربما تحتاج إلى أن نسلم لها أنفسنا . إن الحالة تتوقف علينا أيضا ، إن تجريبية نجيب تنمو من خلال صراعها مع نفسها وتفاعلها مع تجريبية الغير (أوربا) ، وقد انطلقت من التشخيص إلى التعبير ، ومن التعبير إلى التجريد ، ومن البسيط إلى المركب ، ثم هارمونية بنائية تشمل ذلك كله .



شاطره عجيبة اللون زيتية على القماش ٩٧ × ٨٢ سم

٢ - البصرى - المجازى

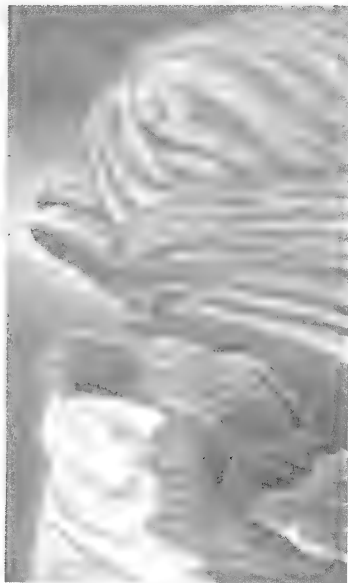
يبحث عز الدين نجيب عن شمولية تضم الوجود وتجلياته في واقع محدد ، هذه الشمولية تتيح له أن يغزو وعى المتلقى من خلال قيم مجازية بمحاولة التوغل في كشف سر التشكيل ، إنه يستخدم العناصر التشكيلية ليولد منها طاقة غير محدودة ، أو ما يمكن تسميته بالطاقة التوليدية ، إنها علاقة مستمرة ومتبادلة بين الذات والموضوع ، واللوحة توفر إمكانات التفكير والفهم لعدد كبير من الاهتمامات بسبب كثافتها الدلالية (لوحة : حوار الصخور) .. والصورة تتحدد للوهلة الأولى في علاقتها بالواقع كناتج إدراك موضوعى يعطى نسقا من المعطيات الحسية ولكن بشكل متحرك ، بسبب اجتياحها بواسطة الوعى ، هذا الوعى بشئ ما ، وعند « هوسيرل » حين يتم وعى الأشياء فإنها تنتظم في الذهن وتترتب ، فإذا كان الواقع معياريا فإن المجاز يساهم في هيكلة الشكل وتحويره ، ويلعب المجاز دورا هاما في استقطاب المرئى لحالة ذهنية ، وهو الذى يتيح للمتلقى إمكانية استنطاق الصورة والتحاور معها . إن الكثافة كما يقول « مولر » - هي قوة الشكل ، وهكذا يساهم المجاز في توسيع مجال المرئى وإضفاء صورة جديدة عليه ، وهكذا يدخل الشكل ويتحرك داخل ثقافة ويصبح حقلا لاكتشاف معرفة جمالية ، ويخلق لدى المتفرج شعورا بالاستجابة إذا لامست أنساقه الدلالية طاقة التأويل في اللوحة ، إنه مجاز يعانق التشكيل ، فالتحام الخط واللون يؤدي إلى أن يراكم كل منهما الآخر (لوحة : ذوبان الجبال ، ولوحة شاطئ عجيبة) حيث يحرك الخط طاقة اللون فتأخذ شكل التموجات الحلزونية والاغفاءات المطردة ، التى تمنحها

قوة عضوية لها خاصية الانتشار ، وهذا الانتشار لا يأتي من بؤرة أو مركز ، وإنما يأتي من اللانهاى .

وهنا ندرك معنى اقتصاده في الاستخدامات اللونية ، واعتماده أحيانا على تنوعات اللون الواحد ، حيث يبدأ من شفافية الوهج إلى ثقل الدخان ، كما ندرك أيضا تنوع اللمس من لوحة إلى أخرى ، فبعض اللوحات تصل نعومة اللمس فيها إلى حد الشفافية ، بينما نشعر في لوحات أخرى بخشونة السطح باستخدام العجائن اللونية .

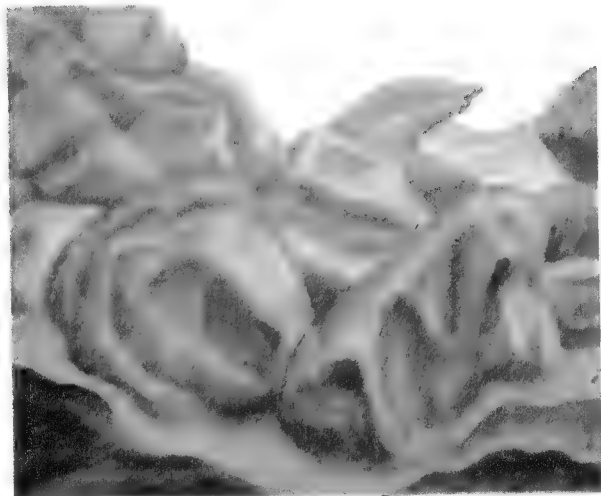
يتحرك المجاز عند عز الدين نجيب في مجال منفتح (لوحة القارب والكهف) حيث يحاول القارب الانفلات من ظلمة الكهف والانطلاق إلى رحابة البحر ، وربما كان العكس ، حيث يحاول القارب أن يلوذ بالكهف من العاصفة .. وفي لوحة (عذراء الصخور) تحاول الفتاة التحرر من الحالة الصخرية ، لكنها لا تخلص من حالة استسلام لها في الوقت ذاته . كما يتجاوز إدراك المجاز الدلالة الثقافية إلى الوعى الحدسى ، وهو في كل الأحوال نتاج تفاعل بين مظهر ومضمون ، خلال عملية تحويل المدرك البصرى إلى طاقة متجاوزة ، وهو - في كل الأحوال أيضا - يستهدف الإنسان الذى يناضل ضد طمس ملامحه ، وبتعبير الفنان نفسه في مقدمة معرضه عام ١٩٨٤ :

« إنسانى ليس جسما .. وليس رمزا ذهنيا مجردا ..
إنه نَفْس بشرى يتردد حتى في الجراد والطين .. »
وهذا هو إنسان مصر الذى يعشقه عز الدين نجيب .

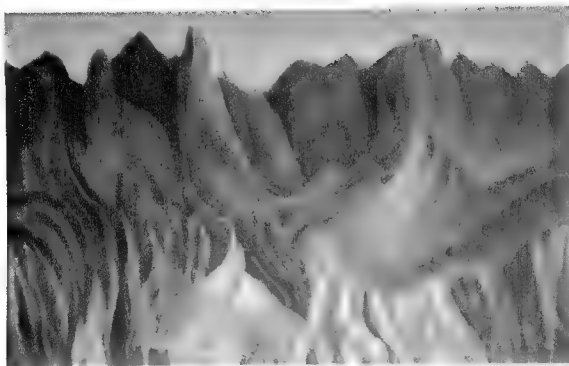


عذراء الصغرى

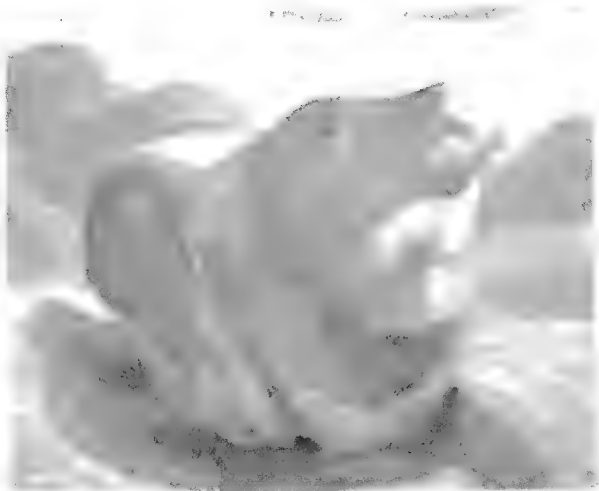
الوان زيتية على قماش ٨٢ × ٩٧ سم



حوار الصخور ألوان زيتية على قماش ٨٢ × ٩٧ سم



جبل اللؤلؤ زيتية على قماش ١٨٠ × ١٠٠ سم



أسطورة الحجر النور زيتية على قماش ٨٢ × ٩٧

بوابات البحر



(١)

حذرنى أصدقائى بصورة مبهمه . الوحيد الذى
تحدث بالتفصيل كان إيهاب قال : احترس .

اعتدل فى مقعده ، وقال إنه لا ينوى أن يتحول إلى واعظ
أو ناصح ، لأننا - أنا وهو - كبار وناضجان بما يكفى .
سكت ونظر إلى الأرض . ثم رفع رأسه . نظر إلى عيني
مباشرة وقال وهو يؤكد بيديه ما يقول :

— أنت تصبح مثل الناس

وأشار بعيدا بيده وكرر :

— الناس الآخرين .

كان ذلك آخر ما يمكن أن يخطر على بالى ، بدا ذلك
على وجهى وعيني بلا شك . فرد أصابعه ، وحرك يديه نحو
صدرى قائلا :

— ألا تنظر فى المرأة ؟

وبعد لحظة من الصمت .

— ألم تر البثور تزحف على وجهك ؟

— ألم تسمع البحة فى صوتك ؟

— ألا تلاحظ السعال ؟

كنت بالطبع قد لاحظت كل ما ذكره إيهاب ، لكنى على
العكس منه كنت قد أرجعته إلى تلوث المياه ، والبرد .

هل يمكن ؟ أنا أيضا ؟

كدت أن أصرخ فى وجهه بأن ذلك غير ممكن ، لكنه
سألنى قبل أن أنطق بحرف .

— ألم تكن تتحدث منذ لحظات عن النوم ؟

مذعنا ، مسلوب الإرادة تماما ، قلت له :

— نعم .. أنا تقريبا لا أنام .

ثم أردفت بسرعة .

— لكن ذلك بسبب الحر .

واصل استجوابه بلا رحمة ، وكأنه لم يسمع ما قلت :

— والبول ؟

للحظة فكرت في أن أجيبه إجابة غامضة تسمح لي بالنجاة ، لكن رعدة شاملة انتابتني وأنا أتذكر الحرقان البالغ الذى يصاحب التبول ، أعقبته نوبة حادة من ذلك السعال الجاف المتقطع الذى يمزق الرئتين .

هز إيهاب رأسه بأسى ، وقام فأحضر لى كوبا من عصير الكرفس ، قدمه لى وهو يقول :

أرأيت .. لقد أصابك المرض .

(٢)

لم أأغادر البيت لعدة أيام ، قضيت معظمها متطلعا إلى المرأة ، متأملا البثور الزاحفة مفكرا فى الأعراض الأخرى التى لم تظهر على بعد والتي ترجح أننى مازلت معافى . تابعت زحف البثور على جوانب الوجه ، بعرض الجبهة ثم بمحاذاة الأذنين ، ثم أسفل الفكين . دائرة كاملة من البثور تحيط بالوجه من جميع الجهات . دققت النظر فى كل بثرة على حدة . بثرة واحدة متكررة بنفس الصورة . دقيقة الحجم ، محمرة الحواف ، مخضرة القمة .

رغم تطابق بعض أعراض ذلك المرض مع كل الأعراض التى بدت على ، فإننى لم أصدق أننى قد

أصبت . كنت أعرف أن حالة عدم التصديق تلك عرض آخر من أعراض المرض ، إلا أننى أيضا لم أصدق . عندما أصيب بمدوح ظل يرفض التصديق حتى اختفى ، ولىلى ، وياسين ، وفؤاد ، ورحمى ، وصلاح ، وعبد الرحمن وذهنى ورجوات . جميعهم رفضوا أن يصدقوا أن المرض قد أصابهم حتى اختفوا ، كانوا يزعمون لكل من يحادثهم فى الأمر بأنهم طبيعيون جدا ، ويرجعون الأعراض التى ظهرت عليهم إلى أسباب أخرى . حركت أصابع يدي ، وأصابع قدمي وقلت أننى ما زلت بخير .

(٣)

فى اليوم الخامس جلست على ذلك المقعد المريح المجاور للنافذة ، ووضعت أمامى كومة من الصحف التى ظهرت فى الشهور الأخيرة ، وأخذت فى البحث عن أخبار المرض . قبل أن أفعل ذلك حاولت أن أتذكر البدايات ، لكننى لم أنجح ، لم أتذكر سوى بعض الحالات التى ارتبطت اختفاؤها بالطرائف أو الحوادث ، مثل تلك العروس التى اختفت من ذراع زوجها وهى على عتبة بيت الزوجية ، أو سائق سيارة النقل العام الذى اختفى وهو يقود سيارته المكتظة بالركاب أثناء مرورها فى شعاب الجبل . لم تكن سلطات المدينة لأسباب تتعلق بالمحافظة على الأمن العام ، وعدم إشاعة الهلع فى نفوس السكان ، قد أعلنت أى بيان رسمى عن ذلك المرض ، لكنها باعتراف الجميع كانت تبذل كل ما فى وسعها لمحاصرته ومقاومته ، استقدمت أكثر من بعثة طبية لمساعدة علماء المدينة فى تشخيص المرض ، وأنتجت على وجه السرعة عصير الكرفس معبأ فى زجاجات رخيصة الثمن ، بعد أن شاع أن هذا العصير مهدىء

لنوبات السعال . لكن معدلات الإصابة رغم ذلك كان تسير بنفس الوتيرة ، ولم يكن يمر يوم من الأيام دون أن يتناقل الناس نبأ اختفاء واحد أو أكثر من سكان المدينة . وتلا ذلك بروز ظاهرة انسحاب الأسر إلى مساكنها ، ومعها ما يكفيها من المؤن ، ثم مقاطعة العالم ، لكن ذلك أيضا لم يمنع اختفاء بعض أولئك المنسحبين .

من بين أوراق الصحف ظهر بيان لإحدى الجماعات السرية التي تكونت لمقاومة المرض ، وفيه يطالب أصحابه بالهجرة الجماعية من المدينة ، من خلف زجاج النافذة المغلق تنهى إلى أذننى صوت متوتر محموم لواحد من أولئك الخطباء الذين ظهروا بكثرة فى الفترة الأخيرة ، وكما توقعت وجدته عندما نظرت من النافذة وحيدا عند مفترق الطرق ، ويمسك بيده مكبرا للصوت ، ويخاطب جمهورا وهميا .

(٤)

كان الدكتور رياض ، وبعض تلامذته من العلماء الشبان ، هم الأشخاص الوحيدون الذين لمعت أسماؤهم فى الفترة الأخيرة ، وذلك بعد أن استطاعوا أن يقدموا وصفا علميا لأعراض المرض ومراحله . كما استطاعوا دراسة حالة ثلاثة وتسعين من المصابين الذين اختفوا بعد ذلك . كانت أهم الحقائق التى أبرزتها دراستهم تلك أن المرض لا يصيب الأطفال إلا نادرا ، وأنه ليس معديا ، يصيب الرجال والنساء بنسبة متقاربة ، وإن كانت أعراضه عند الرجال تختلف عنها عند النساء ، إذ يبدأ عندهن بانقطاع الطمث وبيعض علامات الحمل ، الذى سرعان ما يكتشف أنه حمل كاذب . وأثبتت تلك الدراسة أيضا أنه لا دخل لنوع العمل ، أو مستوى الدخل أو درجة التعليم ، أو

الثقافة فى الإصابة به ، كذلك فإن بعض من أصيبوا به كانوا يعيشون بين عائلاتهم ، بينما كان بعضهم الآخر يعيش منفردا . وقد عثر الدكتور نادر وهو أحد تلاميذ الدكتور رياض على وثيقة هامة قام بتحقيقها ونشرها ، وهى عبارة عن تسعة وثلاثين حلما لواحد من المرضى ، قام بنفسه بتسجيلها قبل اختفائه . ولم تكن تلك الأحلام كلها سوى تكرار لصورة طفل صغير يجرى على رمال الشاطئ ، ويلعب بالمحارات والقواقع وقد شاعت أقاويل كثيرة ربطت بين الاختفاء والغرق فى البحر ، بل إن البعض قد زعموا أن المرضى يصابون قبيل الاختفاء بما يشبه لوثة الانجذاب إلى البحر ، فيتجهون إليه بتصميم لا يتزعزع .

(٥)

فى اليوم التاسع لجلوسى على ذلك المقعد بدأ أول إحساس بالخدر يسرى فى ذراعى وساقى ، كنت ما أزال قادرا على تحريكها ، وكان عقلى منتبها بدرجة حادة . تذكرت درية الأجهورى التى كانت قبل اختفائها زميلة لى فى العمل ، تذكرت ما كانت تردده من أن لعنة مجهولة السبب قد أصابت المدينة ، وأننا لابد أن نقدم قربانا من أنفسنا حتى يذهب المرض عنها ، وما كانت تدعو إليه سكان المدينة من خروجهم إلى الصحراء والبقاء تحت الشمس اللاهبة حتى يموتوا أو يذهب عنهم المرض . حركت ذراعى وساقى ، استجابة للحركة ، قلت إننى مازلت معافى .

(٦)

قبيل الغروب سمعت صوت الريح تدفع الأتربة وأوراق الشجر الجافة فى طرقات المدينة الخالية ، ومع حلول المساء ، شعرت بتفاؤل ومرح شاملين ، وأحسست

بنفسى خفياً أكاد أن أطير في فضاء الحجرة ، قلت إننى إذا
ما تطهرت بماء البحر المالح ، فسوف تروح القروح
والبثور ، وسأعود طاهراً صافياً كما ولدت . لو هلة تذكرت
تلك الأقوال التى تربط بين الاختفاء والتطهر بماء البحر ،
لكنى أهلتها بحسبى قمت ، شددت ساقى وذراعى ،
وخرجت من البيت بتصميم لا يتزعزع .

(٧)

عبرت بوابات المدينة واحدة بعد الأخرى ، وما إن
اجتزت البوابة السابعة حتى واجهنى البحر بأموأجه
العالية الصاخبة ، يعلوها الزبد الأبيض الشاهق
البياض ، غمرتنى بهجة طافحة ، شعرت بنفسى أجرى
وأجرى أكاد أن أطير ، لم أتمكن حتى من خلع ملابسى .
وفى لحظة واحدة احتوتنى مياه البحر .



المقهى

بيتٌ قديمٌ يقطعُ الشارعَ
 نصفين عموديين ،
 في شُرْفَاتِهِ العشريْنَامُ الظلُّ والصَّبَارُ .
 في الفَسْحَةِ تنحنى عجوزٌ
 وتمدُّ جذعَهَا الضخمَ إلى أعلى وأعلى
 يقفز الطيرُ على غصونها العريانة .
 النسيانُ موعِدٌ ،
 وكوبُ الشاي لا يسكبُ في ذاكرةِ العابرِ
 بحرّاً أو سماءً .
 فليجرَ هذه الطاولةَ الزرقاءُ أو تلكَ ،
 سيلهو ساعةً بالنَّزْدِ

أو يُصغى إلى كركرة المياه في الشيشة .

يأتى الأصدقاء ،

الفتيات اللدنات ،

ماسحو الأحذية ،

الجرائد ،

الأحزاب ،

لا الصدى هنا يمسح عن خاطره الشارد دمة ،

ولا حريق الروح ما تشتعل الآن به

فراشة السؤال .

والندى له سرٌ أخير -

يعرف السأمان ،

لكن خطى الوردية لا تأبه ،

والهواء هارب

من الضلوع

كان الوقت حجرة ضيقة ،

وسقفها يوشك أن يسقط فوق رأسه ،

وكان مسكوناً

بأسراب عصافير ،

وأحلام ،

ونسوة .
ونادى النادل الصغير ،
قال : كم حسابنا ؟
فقال : ستون ،
فأعطاه ثمانين ،
ودس نفسه في المعطف الجلدي
ثم سار كالغريب
تاركاً وراءه المخبر ،
والفتاة ،
والنادل ،
والأصحاب .
أوغلت رؤاه في السراب ،
غاص في داخله ،
وأورقت حديقة الحنين حتى دلّه الماضي على العبير .
حين لمسته إصبع الملاك
نام ،
أخذته نجمة لآخر الدنيا ،
وجاب
سبع قارات على فراشه .

وفي الصباح
أفلتت أنيئة الحليب من يديه
فاكتفى بكعكة
ودس نفسه في معطف الأمس ،
وقال : قد تأخرتُ ،
ومال بالخطى إلى المقهى .



غزال



أخيرا وجدنا الباب مفتوحاً فدخلنا . أمسكتُ يدها ، وضغطت بحنو . ابتسمت لأول مرة هذا الشتاء . كان المكان خاليا ، واسعا ، وفقد رائحته القديمة ، ولم تتسرب الهمسات للأذن . الآن ندخل من الباب ولا يلمحنا أحد . صورة الغزال رصينة ما تزال . امثلك الغزال رغبة الفرار من الإطار . جلستُ على أول كرسى إذ كنت متعبا فصعود الجسور المكسرة والهبوط إلى الشوارع المهجورة أمر مرهق . خلعتُ معطفها البنفسجى اللون وطوحت به فارتطم بمائدة اهتزت بعنف ، ووقع الكوب الزجاجى ليصنع ضجيجا . ضحكْتُ بسوت مرتفع ، وما حدث فى اللحظة هو اكتشاف المكان . هنا كان يجلس المحبون والعشاق وأصحاب جرائم الحب الصغيرة والأزواج الذين فروا بعد شخير زوجاتهم . قالت : انظر مائدة مفروشة وبها مزهرية مزينة بالورد الناشف . وشدتنى بقوة لأجلس أمامها على المائدة ، تأملتُ عينيها المصممتين على الفرع والبهجة . قلت لها : أنت مسكينة . وقبل دهشتها

اضفتُ : وأنا مسكين . تحسست بيدي مفرش المائدة لأننى أبحث عن كلمة مناسبة لا تقتل رهاقتها وبحثها الدعوب عن الحياة . تحسست عملة نقدية وتحتها ورقة الحساب ، بفضول قرأت عن مشروبين ، وقيمة المشروبين . وسألتها أين أكواب المحل ، وأين المشروبات ؟ أمسكتُ بيدي ترجونى وتهمس : اترك الهواجس ... نحن الآن نتنفس . ذات مرة بعيدة حين حضرت لهذا المكان كان مضيئا ودافئا ، كان البرد فى الخارج شديدا . خلعتُ الكوفية عن رقبتى ودعكت يدي ولمست ذقنى الناعمة ، وشممت رائحة عطرى ، وتصنت للأغنية التى أحب والضحكات الخافتة الراقصة ، ونظرت فى ساعتى بقلق لأن دقائقنا ثلاثة مرت ولم تأت بعد . فاجلبنى قائلا : صباح الخير .. أنت .. انتظرتك العام الفائت ثلاثا مرات .. وبالأمس سألت عليك أربع مرات .. وفى صباح اليوم .. ها هى . فتحتُ الباب بهدوء ودخلت مضيئة بالفرح ، وابتسمت ، وخيل لى لى الجميع بادلها

الابتسام ، لأن أغنية واحدة بدأت تتسرب في المكان ،
ويومها أمسكتُ بيديها الباردتين حتى استدفقتا تماما
وقبلتها فصفق الجميع ، ورفعوا أكوابهم الزجاجية في
تحية متلاثة ، أطرقت برأسي ، بينما هي شكرتهم ،
وطلبت أن تقدمني لهم فرفضت ، وقالت أنهم إصدقاء
وأهل . قدم لنا النادل القهوة باللبن ، وصورة الغزال
كانت متوهجة بقوة دفيئة ولامعة لامعة لامعة . الآن
الغزال خارج من تحت التراب لتوه لينظر لنا بعينيه
الكليتين . سألتني : هل أنت نادم . قلت : على أشياء
كثيرة ، وليس على هذه اللحظة . تذكرتهن : الأم
والبنات ، كن يلتفن حولي ونحكي لبعضنا حتى وقت
متأخر ، أهديت للأم وشاحا ، وأمدتني عيون التي
أهوى ، وأنست إليهن ، وعنى كن يبحثن ، لهن بعض
ملاحمها ، ولي بعض أحلامهن . وقفتُ ، استأذنت لتدخل
الحمام . ما أن اختفت حتى كدت أركض وراءها .
شعرتُ بالوحدة ، نظرتُ خلال الزجاج للشارع الخالي
البارد ، بنايات ، وأسفلت ، وفضاء يفضى لفضاء ، لوحة
متجهمة لا يشقها عصفور ، لو أني أرى رجلا يمضي
واضعا يديه في جيبه ويصفر لحنا ما . لو أن سيدة
ينفرط منها الخضار والفاكهة فيهرع العيال يساعدها
ويخطفون منها وتصيح فيهم ، وتبتسم عجوز وتطلق نغمة
سيارتها ويتعطل المرور ! صمت ثقيل . لا الطيور ولا
الطائرات تمرق الآن . لون واحد يطغى على الشارع
قمتُ مندفعاً للخارج ، وصرخت بصوتي المهزوز ، رجع
الصدى وأنا ، وضعتُ يدي في جيبى حاولت أن أصفر
لحنا جديدا . لم أستطع . حاولت الجري والقفز ، لوحت
بيدي ، ناديت على أصحابي باسمائهم . بلل جبهتي
العرق . لم أجد منديلي ، وحدي والصمت . هرعْتُ إلى
المكان . الباب المفتوح والمائدة ، بالضبط مزهرية الورد

الناشف ... ومنديلي . ناديت عليها . لم ترد ، ناديت ،
خفتُ أن أكون الوحيد في العالم ، وجودها فقط يثبت أنني
لا أحلم ، بسرعة جريت إلى الحمام ، كانت تضحك ،
وتضحك ورشاش الماء يداعبها ، داعب روجي أيضا ،
ركنت بظهري على الباب ، لو غابت مائة عام أنا مطمئن
الآن . لي هنا بها الماء ، ولیمسها برفق . ضحكتُ عاليا .
سألتها : ماذا ؟ أجابت بدهشة ألا تدرك معنى وجود مياه
في هذا الزمان . ثم زعقت عليّ : اصنع لنا شاي .. عندك
كل الأدوات .. فقط احترس من الحشرات والنمل ...
النمل في السكر . خرجت للصالة الواسعة ، وقفتُ خلف
المنصة الرخام « هناك ... هناك تماما كانت الفتاة تضحك
وكان الفتى الذي معها يغنى بصوت شجي وجميعا تركنا
محبوباتنا وسمعنا إليه ، وبعضهم أخذ يردد معه ،
والفتاة تعض على شفتها السفلى خجلى ، لماذا لا يغنى
أحد الآن ؟ وحين دخل الضابط مع امراته — يومها —
ظل يبحث عن مكان ملائم ، ثم انزويا بعيدا تحت هذا
الشمعدان ، لم يهمس في أذنها مثلما نفعل ولم تتعانق
الأصابع ، كان جامدا أو بالضبط على وشك البكاء ، خلع
الكاب وأخرج علبة سجائره . ثم نسيته ورحت في عينيها
إلى مستحيل ، ضوى شعرها الأسود المحمر والتمعت
عيناها عندما اعترفت بوجودها الوحيد . قفزت فوق
المائدة وأسفل الغزال ، ورفعتُ يدي بالمعطف ولمعتُ
الصورة الكبيرة . اتسعت رقعة الرمال وراء الغزال وبانت
الشمس الغزالة ، وكاد الغزال من فرط بهجته يرمش ،
وأنا داهمني الفرح ، وبهمة أخذت أعدل الكراسي
الخضراء ، والموائد الخضراء ، جاهدت في تذكر وضعها
القديم لأعيدها إليه ، وضعت المزهرية على الموائد بدون
ورد ، تقابلت الكراسي ، كدت أسمع همس الكراسي
لبعضها . وفي الركن البعيد مكان الضابط لم أجد سوى

كرسى واحد وضعته مكان السيدة ، هكذا ستجلس وحدها ، وبجوار العمود الذى يتوسط المكان رايت المرأة ذات الرقبة الطويلة التى انتظرت طول الوقت ولم يأت رجلها . هنا كانت المائدة ، وضعتها فى مكانها . هنا كرسى المرأة ذات الرقبة الطويلة .. وهنا كرسى الرجل الذى لم يأت . ترددت قليلا . جلست أمامها ، ابتسمت ، ابتسمت بألم ، حاولت أن أقوم بدور الرجل ، سمعتها تتمتم : كيف خرجت من تحت التراب ؟ فزعت ، تركت الكرسى ، وناديت على التى تستحم فخرجت بشعرها المبتل وسعادة ناطقة ، أخذتها فى حضنى . أخاف عليها من البرد والرجال ، فكرت كثيرا أن أضعها فى صدرى وأقفل عليها وأمضى بها وحدى مخترقا تلك الغابات التى لم أرها أبدا . سألتنى : أصنعت الشاى ؟ ابتعدت ، انحنيت ، قلت بطريقة النادل : سيدتى .. مشروبك الساخن بعد قليل . شددت الكرسى : تفضل . أضفت : الأستاذ سيأتى بعد قليل ، لو فى المعتقل سيأتى . وتركتها ، ودخلت حيث الموقد والأكواب . وقفت أمام المرأة تمشط شعرها ، وحين

ظننت أننى لا ألاحظها أخذت تبكى وتنشج ، وأهدرت المناديل . أعرف أنها تراهن الآن عندما كن يلعبن ويمرحن ويجرين فوق الجسور ، وتذكرتهم وهم يسهرون فى القوارب ويهمسون فى السينما ، ويتناقشون فى الكتب ، وفى الآخر يشدون أغطيتهم وينامون . كانت لما تنام ترى فى المنام طائرا كبيرا يلقي عليها حب الرمان . قلت الأحمر المتوهج . انحنيت ، قدمت الشاى ، سكر خفيف ، اعتذرت عن عدم وجود اللبن . وضعت رأسها على المائدة ونامت ، استغرقت فى النوم ، وبدأ الظلام ينتشر فى المكان . لا توجد كهرباء ، المصابيح باردة ومتربة . داعبت شعرها فقامت ، وكأنها نامت دهرًا . قالت : ياه .. كنت معهم .. عندما دفنوا جميعا سواى .

أخذتها تحت إبطى وخرجنا من الظلمة إلى الظلمة ، وصدمتنى رائحة البارود والموت . مالت برأسها على كتفى وقالت تداعبنى بابتسامة مكسورة : انظر .. الغزال يركض ورأى .





مشاهد الشتاء الاخير

العصافير تسقط بين فروع الشجر ...
الميادين تنسج أغطية الثلج ،
والقمم النائيات ..
وبين الثلوج يموت الزهر ..
والبغيات يملأن أرصفة البحر ..
والوارثون يبيعون سيدة القصر ، جارية للتتر ..

عاشقان

يبوحان

ينتظران رحيل الغيوم على المقعد الخشبي ،
ويرتقبان سطوع القمر ..

إن وجهيهما يحملان — برغم دموع الشتاء — الأمان ..
وبهجة كل الحقائق عبر فصول الربيع ..
وحلولها ترسل الطير ، أنشودة الموعد المنتظر ..

المدينة ترتعد الآن تحت الرياح ..
وتحت السيول ، وتحت الرصاص الذى ينهمر ..
الرعود تدمم ، والبرق يغزو المخادع والطرق ..
الصغار يفرّون للأمهات وأدمعهم تنحدر ..
المطارات تأكلها النار ..
تهوى الجسور إلى النهر ، ثم تغوص ..
الرءوس معلقة فوق باب المدينة ..
والدم ينساب فوق الحجر ..

الحبيبان ينفصلان عن الكون ،
يلتقيان على قبلة فوق حلم البشر ..
قابلانى وقد يمما المنحدر ..
يا لوجهيهما الحالمين الصغيرين
إنهما بعد لم يهزما ..

كنتُ مثلَهُما أَعْرِفُ الحُبَّ والبِشْرَ ..
مثلَهُما أَجْهَلُ السِّرِّ ..
أَجْهَلُ طَعْمِ النِّبِيذِ الخَطِرِ !
يا لوجهيهما المشرقين السعِيدين ،
إنهما يجهلانِ العجوزَ التي
أنفقَ العمرَ أَقْرَأَ في سِفْرِها ..
ثم أرحلُ في رُكْبِها ..
تاركاً في الشطوط البعيدة حُبَّ الصِّبَا يُحْتَضَرُ ..

الممثل العظيم س . ج .



وكأنها تحدث لأول مرة . وهو لا يجلس أثناء البروفات إلى ترابيزات القراءة كما يفعل زملاؤه ، وإنما يأخذ في التحرك يُعْمِنَة وَيُسْرَه ، ويدور ويلف ، وقد يجلس القرفصاء ، أو يقفز فوق الترابيزة ، أو يتعلق بالحبال المدلاة ويتأرجح للحظات . وأحيانا ما تستغرقه تأملات جد عميقة ، فتراه مغمض العينين ساكنا حتى لكانه واحد من النساك . فإذا خرج من تأملاته فهو شاحب الوجه ، غائم البصر ، يتحرك كالمنوم . يبدأ بتمتمات خفيفة ثم لا يلبث أن يندمج في الدور . إذ ذاك ترى الجميع مشدوهين فاغرى الأفواه ولا تسمع صوتاً سوى هديره المحسوب أو غمغماته الرائقة . وإذا سَكَتَ فهذا إذن منه لطيف الصمت أن تحط للحظات ريثما يستفيق الحضور من ذهولهم . بعدها ترى خبراء الماكياج وهم يهرولون إليه بمناشفهم وأدواتهم ويأخذون في تمشيطة وتزجيح حواجبه وتخطيط وجهه بما يحتاج إليه الدور .

وأحيانا ما تستوقفه نقطة في الحوار أو الجمل

(س . ج .) ممثل ذائع الصيت ، يجظى بحب الجمهور واحترامه ، وهذا ما دفعه إلى التفكير بصورة جدية في خوض المعركة الانتخابية القادمة ، مؤملاً في الحصول على مقعد في مجلس الشعب . وهو ممثل من نوع خاص ، قلما تجود بمثله الأيام ، ونادراً ما تشهد مثله خشبات المسارح والاستوديوهات . فهو لا يكتفى بقراءة السيناريوهات ونصوص المسرحيات المقدمة إليه ، وإنما يدرسها ويستذكرها ويحفظها عن ظهر قلب ، لدرجة أنه أصبح يمتلك تلك المقدرة العجيبة التي تُمكنه من التنبؤ بما عساه أن يحدث ، في أي نص جديد ، من أول سطر أو سطرين يقرأهما عليه أي مخرج يُمنى نفسه بأن يعمل (س . ج .) معه .

وإذا ما رايتَه أثناء البروفات فانتَ ترى لهباً يتحرك ، أو حريراً يتموج ، أو مارداً إذ يُصْاعد مع دخان القمم ، أو أي شيء آخر يمكن تخيله ، فله روحٌ قادرة على أن تُحيى الكلمات الجامدة ، والمشاهد المُعادة المُكررة ، فتراها

الإرشادية فيثير حولها نقاشاً . فتعجبُ كيف اكتشف أن هذه النقطة البسيطة — على تفاهتها — تحتوى كل هذه المضامين الخطيرة . ولأنها مضامين جد خطيرة ، فإنها تقوده إلى العديد من القضايا العامة التى يجعلنا الخوض فيها في موقف لا نُحسد عليه ، فترانا وقد وضعنا أيادينا على قلوبنا وراحت رؤوسنا تتلفت في كل اتجاه . وقد يذهب بعضنا إلى الأبواب والنوافذ ليُلقَها ، فحبنا له يجعلنا أخوف الناس عليه .

وهو رقيق جدا ، وشفيف جدا ، وبه عفة حالت بينه وبين هواة القيل والقال . ولطالما حاولوا جعله مادة لحكاياتهم التى يروجونها في أوساط الفنانين ، ويسودون بها صفحات المجلات الفاضحة ، لكنهم فشلوا . وبحكم صلتى به أشهد بأننى شاهدتُ عشرات الفاتنات ، ممن يتربعن على عروش الفن ، وممن يسعين إلى هذه العروش ، وهن يرمين بأنفسهن عليه ، ولا ينلن منه غير الصد المهذب ، فيزددن شغفاً به ولا يعادينه .

إذا ما دخلتُ شقته ، ونادراً ما يدخل أحدُ شقته ، ظننته فتى مراهما من كثرة صور الممثلين التى تزحم حوائطها . وهو لا يُعلق صورة الممثل لا يُحبه أو يُقدِّره . ولأنه يُقدر نفسه حق قدرها ، فإن بعض الزوايا مزينة بصوره أثناء تأديته لأهم أدواره ، وبعضها يسجل لحظات خاصة تخمه وزملاءه خلف الكاميرا أو وراء الكواليس . أكثر من هذا ، فلن تستطيع التحرك بسهولة دون أن تشفط بطنك أو تمشى بجانبك لتتجاشى إسقاط أى من المانيكانات ، المتناثرة هنا وهناك ، مرتدية ملابس أهم الشخصيات التى أداها في المسرح والسينما ، فتغضبه . وخلاف ذلك فالقوضى هى المحكمة ، فالثلاجة والتلفزيون وشاشة العرض الخاصة وأرشيف الأفلام وأرفف الكتب ومائدة

الطعام ، كلها موجودة بالانتريه . أما الغرف الأخرى ففيها أشياء لا أعرفها لأننى لم أدخلها .

وسط هذه القوضى قد يُدهشك أن ترى (س . ج .) نصف عار ، وقد انثنت إحدى ركبتيه فوق رقبته واستراحت سمانة ساقه فوق كتفه فتدلت قدمه على زنده . أو لعلك تغفر فاك مشدوها وانت ترى بأم عينيك (س . ج .) العظيم نفسه إذ يستقيم مقلوبا بين الصور وزحام الانتريه ، طويلا ، مشدودا ، وممشوقا ، مرتكزا على ذقنه — نعم ذقنه — وفاردا ساعديه . قد تندم أنت ، أما أنا فقد كففتُ عن الاندهاش ، فقد أفهمنى ذات مرة ، بعد ما نفخ نفسه وأوداجه حتى تحول إلى برميل ، ثم عاد واسترق ونحل حتى تساطت عما إذا كانت له — مثلنا — أحشاء ، وأكد لى بأنها ليست اليوجا التى يمارسها ، ولكنه التمثيل .

ولأنه يُحب أهل الحارة التى نشأ فيها ، وكل الناس الذين يشبهون أهل حارته ، فقد حشد خيرة فناني وخبراء صناعة السينما وانتج فيلماً يتغنى بالأحياء الشعبية . ومزج حياته بحياة كل المحيطين به في الحارة . وفي غرفة العرض الخاصة ، كان يُفاخر بأنه هو ذلك الصبي المتسخ الذى ينتعل الشبشب مقطوع السير ، ويرتدى تلك البيجامة القصيرة . ولأنه أعطى هذا الفيلم خلاصة فنه ، فقد ظل يُعرض لثلاث سنوات متصلة في إحدى عشرة دار للسينما .

مع ظهور فكرة دخوله المعترك النيابى احتلت المساحات الشاغرة من الجدران صور لقطاعات من الجمهور في مناسبات معينة ومن زوايا مختلفة ، كما تكدست على المكاتب كتب في الاجتماع والاقتصاد والسياسة . وطراً تغيير على سلوكه داخل الشقة ، فهو الذى لم يتعود الوقوف

امام صوره أو صور المثلين الآخرين ، أصبح يقف أوقاتا طويلة يتأمل وجوه وأجساد وأردية الجموع المحتشدة على الحوائط . أكثر من هذا ، أصبح يقرأ سيناريوهات وخطبه ويراجعها على قسمات وملامح هذه الوجوه .

ولما أمر بمسح نسخ فيلمه من السوق لئلا يؤثر على الناخبين ، راح مديرى شركات التوزيع يتصلون به ويس ، بصفتى مديراً لأعماله ، محتجين ومندحسين . وحينما كنتُ أرد بما سمعته منه مراً . هل للمرشحين المنافسين نفس الفرصة ؟ كانوا يستكون وأنا أعلم أنهم يظلون يتطلعون لبرهة إلى سماعات التلفون التى ينديق منها هذا الكلام العجيب .

عندما دخلت عليه هذه المرة لم أعرف إن كان يستذكر إحدى السيناريوهات أم يتدرب على إحدى خطبه ، فجلستُ أمام التلفزيون وفحتة لأتلمى بمتابعته بعد ما قمتُ بإخفات الصوت حتى لا أشتت انتباهه ، فقد كان يؤدى السيناريود أو الخطبة بطريقة البانتوميم ، ويتحرك ببطء بين المانيكانات والصور الحاشدة . تركته يؤدى ما يشاء بالطريقة التى يشاءها وتابعت بطل الفيلم الذى كان يقرأ شيئاً . لفت انتباهى أن (س . ج .) كان منحنياً هو الآخر على الأوراق التى بين يديه . فى لحظة واحدة

استقاما . ابتسعت فى سرى وبحثتُ أتابع حركة البطل داخل غرفته ، إلى أن جاء (س . ج .) أثناء أدائه ، ووقف أمامى فى المنطقة الخالية خلف التلفزيون . قرأتُ المکتوب على الورقة التى سلّمت عليها الكاميرا ، وقلت له : « هذا الرجل يبدو أنه تأثير سياسى » . لكنه لم يرد ، فقد كان مشغولاً بفتح الثلاثية ثم التفت زجاجة ماء شرب منها . لدهشتى رأيت بطل الفيلم يفعل نفس الشيء . رفعت بصرى إلى وجه (س . ج .) وهو يهرش أنفه ويشعر رأسه . نفس الشيء فعله بطل الفيلم ، تساطت : « أيهما يقلد الآخر ؟ » تحرك (س . ج .) ، ففعل الممثل نفس الشيء . يسارا ، تحرك معه فى نفس الاتجاه . تحرك الممثل للأمام ، ففعل (س . ج .) نفس الأمر وأصبح خلفى . تابعت ، فرأيتُه يمسك بالقلم . استدرت إلى التلفزيون فوجدت الممثل يفعل نفس الشيء . هممت بلفت نظره إلى ما يحدث ، إلا أن الشاشة شدتني بذلك الشبح الأدمى الذى أنبثق فجأة من وراء الستارة وضرب البطل على رأسه ثم فتح الباب وسحب إلى الخارج . استدرت نحو (س . ج .) بسرعة فلم أجده . اندفعت من الباب المفتوح ، لكنى لم أجد أحداً ، عدتُ إلى الضفة وفتشت كل الغرف دون جدوى ، ارتطمت عيناى بالورقة التى كان يكتب عليها فقرأتُ فيها كلمتين اثنتين « جمهورى الحبيب » .

ركعة الشاهد

« ركعتان في الملتق لا يصح وضوءهما إلا بالقدم .

الحلج

وهدى ومن ألقى أسير ليأثي
تتوحش الغربات تحت ردائي
امشي لكي امشي

وتلك إجابتي
عن فوضوية هذه الاعضاء

لي أن اقتش في رصيف غامض
عن سيرة ذاتية لحذائي

خطئي حين خُطى لآثار الخطي
ودم يقول : تقدست أخطائي

لي أن تسميني الجراح نبئها

لى أن أقول : تباركت الأئى
سبحان من جعل الشهادة مهنتى
والجرح والسكين من اسمائى
بينى وبين الله صرخة جاثى
من صيف دمعته ربيع غنائى
فى البدء قال : اقرأ
قرأت فصاح بى :
لقد اصطفاك الحزن للإسراء
قلت : الرؤى اشتبهت
أشار
تبعته

قلت : استخر لى
قال : صلِّ ورائى
فبككت عيبنى قال : دمعته مؤمن
ما بالها وثنية الأزياء
طوبى لمن نصروا القلوب وضيقوا
(جبريل) فوق موائد الفقراء

مطرٌ يخطُّ على قميصي أيَّ
 ويقول موعدنا بغار (حراء)
 هذا بريد الله كل سحابة
 شهدت على صدرى صلاة الماء
 لما وصلت إلى سماء كلامها
 رفع الحجاب أنا الرؤى والرأى
 أتوب عن هذا العذاب ولم تنب
 عن حبها الباكى سماء شتائى ؟
 الخُرُ بين يدي (يزيد) راكما
 ودم (الحسين) يسيل تحت ردائى ؟
 أنا شاهد المساة أكتب ما أرى
 وأودخ الأيام بالشهداء
 ساقول لآماتى وأبتر ركبتي
 كي لا تخزُ لركعة استجداء
 هي ركعة في العشق
 لست أتمها
 إلا على سجادة الشعراء



محمود حسن إسماعيل في ذكرائه

• فاروق شوشة • أحمد درويش • شفيق السيد • حسن طلب
« رياح المغيب » قصيدة للشاعر تنشر لأول مرة.

مقاتلح من فصيلة حلويله لم ينسر المشاعر

FD.

U.S.
6111

رياح المغيب

الفن

۱۱

6.5

1954

۱۶۵۲

٦٠٠٠

1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 26

1985

Sub Co 1981 Sub Co

FD 8748346/NAH

1948

١٩٧٦

« رِيَّاحُ الْمَغِيبِ !! »

« إلى التي شربت من عصير
الرياح في غروب صيف مات ! »

يَا رِيَّاحَ الْمَغِيبِ يَا أَعْلَى الزَّمَنِ

أَتَيْتِ بَرَّ رَهَيْبٍ فِي حِشَانِ مُسْتَكَّةٍ

لِلشَّقِّ الْفَزِيءِ فَرَّقَ هَذَا الْوَطَنَ ..

مَلَّ سَيْفُ الْجِبَالِ فِي سُلُوكِ الظُّلَمِ ؟

تَشَكَّى لِلرَّمَانِ سِجْنًا مِنْ قِدَمِ

أَمْ سَقَاكَ الْحَيَاةُ خُرْقَةً مِنْ عَدَمِ

فَعَبَّرْتَ السَّلَالُ وَالرَّيِّ وَالْقِيَمِ

غَابَةً مِنْ زَوَانِ أَطْلَقْتَ الشَّدَمِ

- ٢ -

شَابَ قَوْدُ الْفَيَرِ وَهِيَ رِيَا الْفَنِّ
لِإِسْرَافِ لَوْ دَبَّ أَوْ بَكَتْ لَرَتُّنٌ ...

« يَا رِيَاخِ الْمَغِيْبِ يَا أَغْنَانِي الزَّمَنِ ... »
x x x

صَلَّ يَمْعَبُ الْبَحَارِ لَوَيْلَاتِ الزَّيْبِ ؟
تَشْتَكِي لِلْفَقَارِ مِنْ قِيَرِ الزَّيْبِ
مِنْ قَدِيمِ الْتَفَارِ مَوْجَرَا مُنْأَرِ
مَلَّ طَرَلُ الْإِسَارِ بَيْنَ حَزَرٍ وَمَدَّ
فَارْتَمَى وَاسْتَجَارَ مِنْ ضَلَالِ الْإِمْدِ
فَهْوَ مِثْلُ الدَّوْبِ مَحْمُومَاتِ الْوَسَنِ
وَهْوَ مِثْلُ الْقَلْبِ مَحْمُومَاتِ الْفَنِّ ...

x x x

-٣-

« يارباع المغيث يا أغاني الزمن .. »

هَلْ كَمَعِ الرِّياحُ أَمْسَكَ النَّارُ بِه
 جَهَلْتُهَا فِي الدِّلاخِ قِصَّةُ هَارِبَةٍ
 سَطَرْتُهَا الْخِراخِ وَالمَنَى الْغَارِبَةِ
 وَرَمَاها الصَّخِخِ لِلرُّوحِ الْكَاذِبَةِ
 فَاثْنَتُ بِالتَّوْفِخِ وَاثْنَتُ غَاصِبَةٍ
 فَهِيَ خَيْرٌ تَلَوْنِ مِنْ رُحَانِ الْيَمِينِ
 وَهِيَ سَكْرَةٌ تَدُونِ فِي مَشَاكِلِ دُنْ

« يارباع المغيث يا أغاني الزمن .. »

x x x

- ٤١ -

قُلْ رَأَيْتِ الظَّلَامَ فِي سَحَابِ الْجَبَلِ ؟
 قَدْ تَمَلَّى زَنَامَ بَيْنَ حِفْظِ الْوَزَلِ
 فَهُوَ تَرَوْنَ الرَّغَامَ بِهَا تَمَّا كَالْأَجَلِ
 مَارِدٌ مُسْتَفَامَ أَوْ شَيْءٌ تَهْلُ
 مَلَّ شَيْئُ الزَّنَامِ وَالْهَبَاءِ وَالْأَمَلِ
 فَانْظُرِي كَالْمَرْيَدِ غَالَهُ كُلُّ طَهْلٍ
 قَرْنُ ضَيْفٍ غَرِيبٍ فَرَقَ هَذِي الْقَتَرِ !

يا رِيَّاحَ الْمَغِيبِ يا أَغْلَى الزَّمَنِ ..

x x x

هَلْ رَأَيْتِ السَّمَاءَ وَهَوْدَامَ مُجِجٍ ؟
 فَارِيسٌ مِنْ مُذَابٍ فِي شِرَاكِ الْقَدَرِ
 حَبْرُ نَوَقِ الرِّهَابِ رُوحَةُ الْمُنْكَرِ
 فِي يَدَيْهِ الرِّبَابُ هَلَاكُ الْكَفَرِ
 أَنْتِ قُرُوقُ التَّرَابِ رُوحَةُ الْمُسْمِرِ
 وَهَوْدَامُ الْغَيْبِ مَبَارِزُ الْمُسْمِرِ
 شَابَ قَبْلَ الْمَشْرِ فَاثْنَدِيهِ إِذَنْ !!

x x x

زَيْلُ رِيَاغِ الْمَغِيبِ يَا أَعْلَى الزَّمَنِ

x x x

- ٧ -

قَلَّ سَمِعَتْ الْقُبُورَ وَالْثَرَى مَثَرًا ؟
 وَأَوْدَتْ الدُّهُورَ نَقَمَتْ مَهْرًا
 كُلُّ شَيْءٍ يَدُورُ ثُمَّ يَأْتِي دَارًا
 نَعْمَ مَنْ غُرُورَ مَا نَقَبَتْ ذَلَالًا
 تَوَهَّشْ الْعُصُورَ وَالْبَلَى دَلَالًا
 فِي صَدَاهَا الرَّهِيْبَ مَا تَصَوَّرَ الزَّمَنُ
 وَانْتَهَى كَالْمَغْنَمِ كُلُّ شَيْءٍ وَفَنًا !

x x x

« يَا رِيَّاحَ الْمَغْنَمِ يَا أَغْنَى الزَّمَنِ »

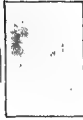
x x x

- ٧ -

نُشْرُفُ فِي بَيْتٍ مَسْتَقْدَمٍ خَمْرًا ...
 أَيْ قَلْبٍ شَقِيٍّ لَمْ يَذُقْ مُلْكَهَا ؟
 أَيْ لَنْ يَسْبِيحَ لَمْ يَرِدْ بِحَرْفٍ ؟
 أَيْ بَحْرٍ عَتِيٍّ لَمْ يَزِرْ نَزْرًا ؟
 أَيْ سِرٍّ خَفِيٍّ لَمْ يَكُنْ سِرًّا ؟
 مَسْقِيَّتَا فِي الْغُرُوبِ مِنْ صَمَارِ الْحَزَنِ
 حَامَانَةٌ مِنْ قُلُوبٍ قَرَقَرَتْ لِلزَّمَنِ ..

٠ ٠ ٠
 يَا رِيَّاحَ الْغَيْبِ يَا أَعَانِي الزَّمَنِ ...

٠ ٠ ٠



محمود حسن إسماعيل بين ديوانه « الملك » ووهم إمارة الشعر !

فتنتها المقتولة على اكضان الموج ، واليومه والمحد «
و « ثورة الضفادع » ، «والنأى الأخضر » . و « زهرتي »
أصبحت كل هذه القصائد بمثابة البشارات الأولى لعالم
شعري جديد ، يحمل شبهة الخاص ، وصورة الريفية
الطازجة ومعجمه المتميز .

في الجانب الآخر من المشهد الشعري والأدبي ، كان
هناك أنصار التقليد وعبادة السلف يترجمون الديوان
وصاحبه ساخرين من لغته وصوره ، لا عني توجهه إلى
الريف والفلاح فهو في نظرهم شاعر روث البهائم ، ورفيق
الشور والجاسوسة ، واقتن بعضهم فصاغ قصائد
« كاريكاتيرية » في السخرية من شعر محمود حسن
إسماعيل ، سرعان ما تلفقنها بعض الصفحات الأدبية ،
لعل أقسامها وأفدعها ما كتبه شاعر يدعى فؤاد بلبليل «
وما كتبه محمد مصطفى حمام — تحت أسماء عدة —
عن الشاعر الذي يصلب الدجى في دوحة القمر ، ساخرين
من لغة « أغاني الكوخ » .

حين أصدر الشاعر محمود حسن إسماعيل ديوانه
الثاني « هكذا أغنى » عام ١٩٣٨ ، بدا وكأنه قد ابتعد
كثيرا عن خصوصيته التي تميز بها ديوانه الأول « أغنى
الكوخ » (يناير ١٩٣٥) الذي أثار عاصفة من ردود الفعل
المختلفة . فهو أول ديوان يخرج على مسميات زمانه التي
تجلت في العديد من أسماء الدواوين ، ليجعل من الكوخ
عنوانا ، ثم هو من حيث الجوهر أول ديوان ينتظم عالم
القرية المصرية والفلاح المصري من خلال رؤية إنسانية
متعاطفة ، مليئة بالأسى والغضب والكآ ، راسمة لوحات
شعرية مؤثرة لواقع يضج بالشقاء والمعاناة والظلم .

وأصبحت قصائد الشاعر عن « الكوخ » و « كنز الذهب
الأبيض » و « القرية الهاجعة في ظل القمر » والسنبلة
وزهرة الفول » و « الريفية التي تسقط في المدينة » و
« دمعة بغى » و المؤذن : « شاعر الفجر » و « العذراء
الشهيدة » : الغريبة ، المغنولة الساعدين ، السابحة

١٩٣٢) وكان أول ما فعله بعد نزوله من محطة السكة الحديد هو المشاركة في جنازة شوقي أمير شعراء زمانه (وهي مشاركة ستأخذ مدلولها الرمزي فيما بعد) أم أن عيني الشاعر قد أصبحتا متعلقتين بالقصر وصاحبه ، بعد أن انسلفنا — أو هكذا يبدو لنا نحن قراءه — عن الكوخ وصاحبه . إن لوحة الإهداء في صدر ديوان « هكذا أغنى » تتم عن بعض معالم هذا التحول :

ساروق ، نورك اسرى بسى إلى فلك
في عالم الخلد دأبت في منابر
منذ انتشيت به ، والشعر معجزة
إلهامها منك ، قد فاضت زواجره
سكبته من دمي ، فانساب في وقرى
وجلجت بقم الدنيا قبائره
فاسمع بواديك لحناً ، راح من طرب
يُزهى بناجك فوق الشمس شاعره
وثبتت كالجيل حتى اشتد ساعده
وهب يفرح الجوزاء خاطره
والشعر كزمت في الأفاق وثبتته
فرععت شاطئ الوادى بشائره
إن كان هذا وحظي فيه أوله
مأذا يكون بظل العرش آخره ؟

والشاعر — بالطبع — حرّ في هذا التحول ، حرّ في الاستجابة لما يمور به وجدانه ويمتلئ . وهو أيضاً أمر لا يوقع الشاعر في مساعلة أخلاقية أو وطنية فائلك — في ذلك الوقت ، وفي السنوات الأولى من توليه العرش — هو أمل شباب مصر ، ورمز كفاحها ونضالها من أجل التحرر ، وقصره قبله المخططين إلى عزة مصر

في ديوان هكذا أغنى بعد سنوات ثلاث من صدور الديوان الأول ، يبدو الشاعر وكأنه قد أصبح « قاهريا » لقد ابتعد عالم القرية كثيرا عن وجدانه ، ولم يبق منه إلا رواسب قليلة تمثلت في قصائد ثلاث هي : « راهب الخيل » « الغراب » ، « وسنبلة تحتضر » وهكذا قال النورج . بينما تناثرت في قلب الديوان أربع قصائد أخرى هي « وطن الفاس » ، « الشادوف » ، « عاهل الريفي » ، « دكان الكوخ » .

وتقدمت إلى واجهة الاهتمام ، في مستهل الديوان ست قصائد « من نور فاروق » وإحدى عشرة قصيدة من « نار المعترك » تحمل نبض الشاعر الوطني ، وشظايا المشاركة في النضال منصهرا في آتئين الحركة الوطنية ، إبان سنوات الدراسة في دار العلوم .

ابتعد عالم القرية ، وبدأت صورته وأطيافه تغمى وتتناثر ، وتختفى من بؤرة الاهتمام ، بدءاً بديوان « هكذا أغنى » صحيح أنها لن تختفى تماماً من سائر دواوين الشاعر ، لكنها سوف تتحول إلى صور جزئية متناثرة ، يستدعيها الشاعر — ضمن استدعاءات عديدة يقوم بها إبداعه الشعري ، في تجارب شعرية مختلفة ، حتى ديوانه الأخير « موسيقى من السر » . وستبقى صور القرية والفلاح بمثابة اللوحة الأساسية لمخترنات الشاعر في عالم الطفولة وفي عالم اللاوعي ، تعدّه وتلوّن شعره ومعجمه ، لكنها لن تصبح بذاتها قواماً شعرياً ، كما تشكلت في قصائد ديوانه الأول أغاني الكوخ .

هل هو تراجع عن الخط الأول ؟ أم هو تأثر من الشاعر بما وُجّه إلى ديوانه الأول من نقد ساخر عنيف ؟ أم هو الالتفات طبيعي إلى عالم جديد يستولى على الشاعر منذ وطلت قدماء القاهرة (في أكتوبر

وهتاف للمعوزين الذين اخنى عليهم الدهر والفقر والمرض
والعلة ، وطحتهم الايام :

كم بائس كنت سلوانا لكربته
لولاك من دمعته يروى ويقنات
وكم شقى الذرى ، عارى الاديم ، مضت
رفرافة منك تحييه الشعرات
وكم خريف على (الكسوخ) اهلكه
نذاك ، فهو رباحين وايكبات
في كل يوم شمعا القى ذهب
تطوف منك به للنيل دارات
عطف وبر وإحسان ومرحمة
يا قوم من هاهنا تزكو العبادات

وهذه الحقيقة التى يكشف عنها تامل تصائد الديوان
سارية فيها جميعا ، بنسب متفاوتة ، هامة مرة وجهيرة
أخرى ، مقاربة حيناً وحيناً مابعدة ، لكنها تظل نغمة
أساسية يعزفها الشاعر ويعود إليها كلما كان « الملك »
موضوعاً شعرياً .

لقد اقترن الوجهان معا - الملك بكل ما يرمز إليه من
شباب ووطنية وآمال كبار ، والمعاناة التى تعترض شعبيه
الصابر الأمل ! وعلى الشاعر أن يجمع بين الوجهين .
ويمزج بين البعدين في إطار تعبيره عن هم قومي يمتلك
عليه وجدانه ، ورسالة شعرية يريد أن ينهض بها على
المستوى الذى يهتف له القادير يقول عن الملك

اسألو عنه دموع البائسين
واسألو عنه ليلالى اليائسين
أو ما كان لهم صبحا مبينا

وكرامتها لكنا فقط نسجل الإرهاصات الأولى في هذا
التحول الذى حملته ديوانه، هكذا أغنى ، ليفرد له
الشاعر بعد ذلك (في أول يناير ١٩٤٦) ديوانا كاملا
بعنوان « فاروق الملك » ، يهديه إلى صاحب الجلالة
بمقدمة نظرية غاتة ، تضج - على الرغم من التحول
الكبير في مسيرة الشاعر - بأصالة الانتماء إلى عائلته
القديم الأثير : عالم القرية والفلاح ، والبؤس والشقاء
عندما يقول :

مولاي صاحب الجلالة .

هذا هتاف الفن لأنوارك الجديدة في كل آفاق الحياة
سكبته من دمي غداة يغبض للدنيا بحبك ، ويبض في
جوانح الزمن بأيات وطنيتك .

وحملته إلى الوجود امانة عن تراب واديك العزيز .
من القرية التى خُصّت ظلامها واسقامها حتى طرقت
(باب الكوخ) بيمينك لتلمطن على حياة شعبك ،
فشددت ساعد الفلاح والعامل ، ورقات دمعة البائس
والسقيم ، ونفضت غبار الذل والمسكنة عن هؤلاء
الذين طرحتهم عبودية الفقر والجهالة في كهوف
الفسيان .

هذه السطور من المقدمة النظرية لـديوان « الملك »
تكشف عن مضمون الديوان كله . فهو ديوان ظاهره
التغنى بعمقة الفاروق ، والولاء لعرشه ، ومباركة خطواته
في جنبات الوادى واقتناص التهنئة له في كل مناسبة
وحقيقية الحديث عن آلام البائسين وضرعات المحتاجين ،
من رعايا الملك المفدى، من هنا ، تضج قصائد الديوان
بمحاولة جذب انتباه الملك إلى مواطنيه الذين ينتظرون
مواساته ويلتمسون خطاه الحاملة للبر والإحسان وكان
الشاعر صوت للرعايا الذين حرموا أن يكون لهم صوت

وضحى فجأ بالنور اساهم
فجأة البشرى لفضائل المغانى

واسالوا عنه الضنى والشجنا
والاسى فى اى قلب سكنا
افما كان يذيق الحزنا

ما تذيبق النار اعصاب الهشيم
فزعمة الموت ، وإرجلك الجبان
كم فقير رزته عين طريح
فى دجى (كوخ) كاحشاء الضريح

لحّت فى ظلماته مثل المسيح
فأحلت النوح مرثجاً ، والزوايا
رحمات من يد الشاكى دوانى

وتتصاعد هذه النغمة حتى تبلغ مداها فى قصيدة من
قصائد ديوان الملك سماها الشاعر « ركاب عيسى » وجعل
لها عنواناً جانبياً هو « الفاروق فى اسوان » وقدم لها
بكلمات يقول فيها : « فى شتاء سنة ١٩٤٤ هبت على اعلى
الصعيد ريح فاجئة من وباء « الكوليرا » فأثر الفاروق
مواساة شعبه المعذب فى جحيم هذه الحمى الفتاكة » .

وبالإضافة إلى البعدين الأساسيين فيما سبق من
قصائد هذا الديوان يعنى الملك الحسن المراسى والشعب
المحتاج المنتظر، فهناك — فى هذه المرة — بعد الصعيد
أرض الشاعر الأولى ، ومهبط رأسه — حيث ولد فى قرية
النخيلة بمحافظة أسيوط — « وبعد الكوخ » ، الذى
ما يزال مقبياً فى القرار البعيد من وجدانه :

قال الصعيد — وقد كزمت سلاجه — :

نزلت بالركب ارواحا والبيايا
تسرى ، فتتشدك الدنيا أغانيها

زهواً وطيرا وامواها واعشابا
رأك فى (الكوخ) قوم لا حراك بهم
من الضنى فهاجوا الريف إطرابا
سقيت أوجاعهم بُرداً ومرحمةً
والدهر اترعها سُماً واوصابا
قالوا : روى الموت بلواهم ، فقلت لهم
ركاب عيسى يردّ الموت كذاباً
فاروق خف لهم فجراً ، يسوق لهم
بحراً من النور فى الظلماء سكابا
ويسبق الشمس (للاكواخ) يلبسها
من النعيم سرايلاً وأثوابا

والشاعر لا يترك هذه الزيارة الملكية إلى الصعيد قبل
أن يعتمرها شعراً ، وقبل أن يعزف على لحنها الأساسى
تنويجات عدة ، من بينها الخفيف المنطلق كأنه أغنية
يغنيها الناس :

سبقت خطا الشمس للباشسين
وسقت الأمانى للمعائرين
فكنت كفجر يشق السنين
ويمحو من الأرض خطو الظلام
مسحت بكفك فوق السقام
فلم يغدّ فى الكوخ شكّ عليل

ومن بينها الثقيل المتشدّد ، يحمل سنتَ صاحبه لنا
واقترارا ، ولغة وصورا شعرية ، هنا نجد محمود حسن
إسماعيل الذى نعرفه ، وهو فى أحسن حالاته وأكثرها
اتساقاً مع نقيسه الشعرى :

دخلت فى ظلمة الاكواخ تفتلها
برحمة لم تدع فيهن لهانبا

لما رآه الحيارى في مخاضهم
 شكوا إليك الضنى : فقراً ونسياناً
 بسطت يمينك تغطاءً وتعزيتاً
 لم تنس في زحمة الأسقام إنساناً
 نسخت رعدة خُفاهم بفرحتهم
 فاشربوا منك طِبَّ الروح الوانا
 ورفرفت لك أيديهم كأنهم
 ظماء طير رات في البيد عُدراناً
 طرائق باب الجزائى ألت أم قدر
 لم يُبق للهم في واديهم شفا

وهو لا يخل من أن يُضْمَن ديوانه « الملك » قصيدة
 عنوانها « اغنية الطّاء » ولذا يخل وهو متسق مع
 نفسه ورؤيته الشعرية والإنسانية ؛ وكما دته يقدم
 للقصيدة — التى وضع لها عنواناً ثانياً على طريقته —
 هو : « تشهد الفاس بكلمات يقول فيها :

« هؤلاء الذين أدمى الحفاء أقدامهم ، ويرح بأيامهم
 الشقاء ، تلت إليهم الفاروق فكانت لفتته أول نداء
 للعدالة الاجتماعية ، وبقلقة الشعور الإنسانى بهؤلاء
 المكروبين في دروب الحياة ، وكانت أول نواة لمشروع
 الحفاء :

قل لسارين مشوا فوق الثرى
 بقلوب كخطاهم داميات
 ومشت أيامهم بين الورى
 في ظلام البؤس حيرى حاليات
 اسبغ التاج عليكم نوره
 ورعاكم وجاكم برّه
 فاطرحوا الشكوى وإن طال السرى
 ايقظ الله لكم جفن الحياة

في عبر الحقل ، أو رمل السهجين
 تشهد الفاس على ألامكم
 لا تمرون بنبع أو غدير
 لم يصفق لسوء ما بكم
 وعلى راحتكم ينمو الزهر
 وإلى الوادى تزفون الخبر
 فإذا عدتم خُفاءً في المسير
 تجرح الطير اغانيها لكم !
 في قصيدة أخرى عنوانها « من اغنى الياسين »
 تجىء في سياقها الطبيعى بعد اغنية الحفاء يقول الشاعر

يا سيد الفاروق إنا معشر
 هدنا البؤس ، وإبلانا الضنى
 نحن اكباد تقراها الاسى
 ومضى الداء إليها موهنا
 وجراح — لا طعمتم نارها —
 اترعت في جانبيها الوهنا
 تليس الليل رداء ، فإذا
 فصل الليل ، لبسنا المحنا
 وسرينا مهجاً لا تشتري
 ولو أنّ الموت كان الثمنا
 وأعدنا الرمة راحاً وخطئ
 ودعنا في الضلوع الزمنا
 فارحمونا واجعلوا من ضعفنا
 قوة في لباس تحمى الوطننا

وعندما نجا الفاروق من حادث القصاصين واحتلت
 الأمة المصرية بذكرى نجاته في ١٥ نوفمبر ١٩٤٤ بدار
 الأوبرا الملكية « كان محمود حسن إسماعيل على رأس
 المنشدتين والمهثئين بقصيدة من روايته وجدت طريقها

سريراً إلى ساحة الغناء ، ولم يفتَ أن يغرس (الكوخ)
من جديد في ثنابا قصيدته « من ذلك الفارس ؟ » :

من ذلك الفارس البيضاء جبهته
كان أنوارها للنصر آيات
أوما إلى ادمع الأيام ، فاهلكت
وفُتكت في مآقيها الشكايات
ومرّ بالليل والظلماء عاكراً
ففُجرت منه أنوار وهلات
وجاس في (الكوخ) أرضاً غرس تُربتها
جوع وشكوى وأسقام وعلات
يمش الـ راة بها فنانين تُبصرهم
وفيهـم من بنى الدنيا علامات
مهلهلون على ابدانهم مرق
كانها لصراخ البؤس رايات
خفوا إليه جراحاً غاب عناؤها
وطبّتها ، وتجاقتها الرعايات
ورفرقوا كطيور جاءها خبر

أن الربيع له في البروض خطوات
طاروا له رغم بلواهم ، وحرقتهم
كما تطير إلى الحق الغلامات ١

تعمدت أن أطيّل في هذه الاقتباسات من الديوان ديوان
الملك للشاعر محمود حسن إسماعيل . فالديوان الذي
أسقطه الشاعر من سجل دواوينه وأمال عليه تراب
النسيان ولم يعد يعترف به - غير متاح للناس ، مفقود من
المكتبات ، مفقود لمن يحاولون الاقتراب من عالم محمود
حسن إسماعيل الشعري ثم هو أيضاً الديوان الوحيد
الذي يعود من خلاله الشاعر إلى رمزه الدال . « الكوخ »
بعد أن كاد يتخلّى عنه في دواوينه السابقة ، وهو الذي

أعطاه حضوراً شعرياً طائفاً منذ اتخذه اسماً لديوانه
الأول - حامل شهادة ميلاده الشعري في جلبة ودوى
« أغلى الكوخ » ، فقد رأينا صورة الكوخ طافية
مستعرة ، تنتظمها قصائد ديوان « الملك » جميعها سواء
كان ذلك بصورة مباشرة أم غير مباشرة .

ثم هي اقتباسات تُتيح لنا قرباً من بعض الملامح
والقسمات في قصيدة محمود حسن إسماعيل . وهي
قسمات تغرى الناظرين إليها من الخارج بالتوقف عند
معجمه الشعري وطريقته في رسم الصورة الشعرية المركبة ،
والفحولة اللغوية التي تنم عن عمق ارتباطه بالموروث
الشعري واختزانه لمكتسباته . كما تغرى - أيضاً - أصحاب
النظرة الأعمق بالتوقف أمام طريقته في بناء قصيدته ،
واستدعاء موروثه الشعري ، والقدرة على المزج بين ما هو
عابر ودائم ، بين ما هو جزئي وكل ، بين ما هو خاص
وعام ، في تكوين شعري شديد النفاذ بقوة موسيقاه ووضوح
جرسه وصداحه .

هذا الموقف الذي وقفه الشاعر من ديوانه - بالإسقاط
والإهمال والتناسي - موقف يشير الدهشة والغربة .
فالديوان بكل المقاييس الشعرية والإنسانية - شهادة
لصاحبه لا عليه ، وإضافة إلى محاور عالمه الشعري المتنوع
الثراء والخصوبة . ثم هو صرخة وطنية حارة ، جاءت في
زمانها ومكانها ، كتشكف عن عمق انتباه الشاعر لثراب هذا
الوطن ، وحمله لأمانة إنسانيته :- فلاح مصر ، دون أن يتخلّى
عن هذا الانتباه في غمرة الشدّ بمآثر الملك وأياديه .

غير أن للمسألة فيما أرى وجهاً آخر . فديوان وفاروق ،
الملك للشاعر محمود حسن إسماعيل ليس منفصلاً عن
الوهم الذي عاشه الشاعر طيلة سنوات - يناقش فيه أستاذه
في الدراسة وتقيضه في الإبداع الشعري : الشاعر على

بوهم الإمارة الذى لم يحققه كافور لكنهما - على عكس المختنى - لم يياسا ولم يتوقفا .

وفي سياق هذه المنافسة بجىء ديوان «الملك» إسهاما في تحقيق الاقترب من القصر ، والمثل أمام ناظرى الفاروق والقفذ بأخر سهم في الكنانة بعد أن سبقتهم سهام كثيرة في ديوان «هكذا أغنى» .

إنه يختم إحدى ترانيمه في ديوان «الملك» هاتفا .
فاروق عوْذُكْ هُرْ اعطاف الحمى
فترنحت بهوى المليك مزاهرى
يمضى فمُ الشدايد يهتف بالصدى
ودمى يرسق في الخيال مشاعرى
أنا ما شدوت ، ولا صدحت ، وإنما
أهديت نوز الساج مهجة شاعرى !

وهو يستهل ديوانه، هكذا أغنى ، بترنية ملكية يكشف في ختامها عن توقعه للفوز بما يؤمل ، وما يراه مستحقا له من سبق وتفوق ، وهى الأبيات التى قدمناها في مستهل هذا المقال .

فاروق نورك اسرى بسى إلى فلك
في عالم الخلد ، دانت في منابر
منذ انتفضت به ، والشعر معجزة
إلهامها منك قد فاضت زواجره
سكبت من دمي ، فانساب في وترى
وجلجلت بغم الدنيا قياثره
فاسمع بواديك لحنا ، راح من طرب
يُزهى بتلك فوق الشمس شاعره
وثبت بالجبل حتى اشتد ساعده
وهب يفتزع الجوزاء ضاطره

الجبارم وفم إمارة الشعر . وهو وهم أصيب به بعض الشعراء بعد رحيل شوقى عام ١٩٢٧ وخلق الساحة الشعرية بعده ، وقد سبقه شاعر النيل حافظ إبراهيم بشهور قليلة - من شاعر كبير القامة يمكن أن تتجه إليه الأنظار وتبانيه بإمارة الشعر كما بوجع شوقى في عام ١٩٢٧ . وقد تخلل هذه السنوات حدث أدبي طريف تمثل في مبايعة طه حسين للعقاد بإمارة الشعر ، لكنها مبايعة لم يجمع عليها الجمهور الأدبي ورأى فيها مجاملة شخصية وسياسية أكثر منها تكريما أدبيا حقيقيا . من هنا فقد سبقت الحكاية سريريا ونسبها الناس بعد حين ، ولم يذكرهما العقد نفسه ، وهو الذى اعتاد أن يفخر بما لا يملكه الآخرون ، ويحتسبها من بين مآثره . خاصة أنه بدأ شبابه الأدبي بهجوم ضار على شوقى ومدرست الشعرية في كتابه «الديوان» الذى شارك فيه المازنى .

لكن الحلم بإمارة الشعر لم يمت ، لم لا ؟ والساحة فارغة تتطلع إلى الفارس المقدم صاحب الهامة العالية والقامة الفارعة .

والغريب أنه من بين كل شعراء مصر كان كل من على الجبارم ومحمود حسن إسماعيل يحمل مؤاملات التصدى لاصطياد هذا الحلم . كل منهما يحمل لغة طيبة ، ونفسا شعريا قادرا ، وقدرة على المشاركة في المرافق والأحداث والإدلاء فيها بتصويب ، فضلا عن امتلاك كل منهما لفكرة مبالغ فيها عن نفسه : لم لا يكون خليفة لشوقى ؟ وما الذى ينقصه ويحول بينه وبين أن يكون اميرا للشعراء ؟ هل الصدفة وحدها هى التى جعلت من شاعرى دار العلوم فرسى رهان في هذا السياق الضارى طيلة سنوات ، وهما بين «التلميح والتصريح» ، يكاد أن يقتربان من حل المختنى وهو يحلم

والشعر كرميت في الأفاق وثبتت

فروعك شاطئ الوادي بشاطئه
وإن كان هذا وحظي فيه أوله
ماذا يكون بظل العرش آخره !

في الجانب الآخر من مضمار المنافسة كان على الجارم يمتلك من العتاد مالا يمتلكه محمود حسن إسماعيل . فحلته الكلاسيكية تستهوي جمهوراً عريضاً من شدة الشعر ومتذوقيه ، ولغته الخطابية ذات الجرس العالي - من خلال أدائه العريض الجهوري - تستولى على الأسماع ، وثقافته اللغوية ترفده بفيض هائل من المفردات والصيغ والتعابير - تجعل ما لدى محمود حسن إسماعيل من هذا اللون يبدو وكأنه أقل القليل - بالإضافة إلى أنه - أي محمود حسن إسماعيل كان ينجح إلى أفاق جماعة أبولو وتجارب الرومانسيين وصياغات المهجريين ، بما يبده كثيراً عن جمهور الجارم المتحمس لمراسسته القصيدة العربية في طابعها الأصيل .

كان الجارم يتأمل حاله بعد رحيل شوقي وحافظ . إنه وحيد ، فلم يعد في الساحة سواء من كبار الشعراء : أيها الشاعران قد صوّح الدوح وولت بشاشة البستان
وخلا الربيع ، لا قراع كنوس ضاحكات ولا رنين قيان

ومضى الركب بالرفاق ، وخلّاني وحيداً أبكي على خلّاني

وهو ينتهز فرصة عيد الجلوس الملكي ، بمناسبة تولي الملك فاروق سلطاته الدستورية في مايو سنة ١٩٢٨ ، ليفصح عن بعض خيوط «الحلم الكبير» :

الشعر للملك مرآة مخلفة

على تعاقب أجيال وإدهال
صورت فيه سنا الفاروق مؤثلاً

يزدان بالفنّين : إجلال وإكبال
حتى تصل إلى قوله وهو مخاطب الفاروق :

شدوت باسمك حتى كدت من طرب
اظنّني ذا جناح بين أطيار
فران سمعت رثناً كلة عجب

فالمحود عودي والأتوار لوتاري
وإن تهنته الملك بالعيد - عام ١٩٣٧ - يقول على الجارم

مشيراً إلى نفسه في مطلع قصيدته وهو الطائر الفريد :
اسمعت شذو الطائر الفريد
هزجاً يكأني فجر يوم السعيد

ثم يقول :

مولاي إن الشعر يشهد أنه
بلغ المدى في ظلك الممدود
الفي خللاً لفتته بيانه

فاعادها كالصباح الفريد
فلكم بعثت مع الأنين وحيدة

في فنّها تشدو بملك وحيد

وإن قصيدة رائعة يتحدث الجارم عن شعره ، واصفاً إياه بصفات تذكرنا برأي المتنبّي في شعره ، كما تكشف لنا - في الوقت نفسه - عن رأي على الجارم في شاعريته وصورتها في مرآة ذاته ...

دعوت إليك الشعر فانقاد صعبه
وقد كان قبل اليوم شمساً جوافله
وما كنت ادعو الوحي حتى سمعته
فأدهني آياته ورسائله

خيالاً ، إذا أرسلته إثر نافر
 اتت باعز الأبدات حبائله
 ولغظ كوجه الروض في ميعه الضحى
 وقد صدحت فوق الغصون عنادله
 إذا قلت القى عطارد سمعه
 وسأل شمس الأفق من هو قائله
 وإن سارت الريح الهبوب بجزسه
 فأخر أكناف الوجود مراحله
 إذا ذكر الفاروق فاض معيه
 وشجت قوافيه ، وعبت حوافله !

وفي زواج الاميرة فوزية من شاه إيران سنة ١٩٣٩
 يشارك الشاعر على الجارم بالتهنئة ، محدداً موقعه من
 القصر الملكي ، وشعره من صنعه كما يقول :

اميرة النيل ، غنى الشعر من طرب
 لولا قرأك ما غنى ولا فاهما
 إني والجان شعري صنع بيتكمو
 فكم من الفضل أولانى وأولاهما
 لولا مدائنكم ما كان لى قلم
 يوماً على الأيك وابن الأيك تياهما

وهو كلام يذكرنا بما قاله محمود حسن إسماعيل في
 ديوانه ، هكذا أغنى وهو بين يدي الملك :
 نوران : نور هدى ونور تبسم
 سطعاه فراح الشعر يسطع من فمي

فهمت : يا دنيا الملائك طهرى
 وترى ، ومن آيات وحيك الهمة
 هاتى لى النغم الجديد ، بغيره ،
 ما اهتز للشعراء سمع الأنجم

إنسى ساهتف للملك بآية
 ببضاء ، مثل جبينه المتوسم
 وفي تهنئته بالزفاف الملكى السعيد (إيلة ٢٢ يناير
 ١٩٣٨) يرف الشاعر محمود حسن إسماعيل تغريدته في
 سماء عابدين :

«فاروق» ليلتك الخلود ، فقل لها
 زفى الخلود إلى الحمى وتمهل
 واسمع تشيد الروح من مترنم
 طير الخلود بسحره لم يهدل
 (شجاك تغريدى ، فهك ملاحنى
 هتفت بوحى من سنك مُزَل
 للشاعرين بلاغة فضفاضة
 خُشدت بلطف في الحلو مُجلجل
 وأنا الذى شعري نفاثة مهجتي
 سكبت جدولها بهمس الجدول
 يوم الفخار ستلقى .. أنت العلا
 وأنا الصدى في ظل عرشك ، فأصغ في

ول قصيدته يوم التاج يقول :
 مولاي : إن ترئسى سحر النهى
 فاطرب ، فمك خياله وبهاؤه
 ياليتنى مثل الحمام بظلكم
 شارب يرق من الخلود هواؤه
 حتى أرقق في النعيم ملاحنى
 واذيع إجازاً خُبت اصداؤه

ويطول مجال الاستشهاد لو حاولنا استقصاء ملامح
 الهم أو الحلم بإمارة الشعر الذى عاشه الشاعران على
 الجارم ومحمود حسن إسماعيل ، وظلا مخلصين له
 سنوات طويلة بين الثلاثينيات والأربعينيات ، دون أن

يدركا أن الدنيا من حولهما قد تغيرت ، وأن مياهاً شعرية جديدة قد بدأت تصب في بحيرة الشعر ، وأن الإجماع الذي لقيه شوقي عام ١٩٢٧ بوصفه زعيماً للمدرسة الكلاسيكية و(خاتمة للقدماء وطلية للمحدثين) كما وصفه بعض الدارسين ، هذا الإجماع لم يعد قائماً ، ولم يعد يحظى به أحد . فالذوق الشعري اختلف ؛ والساحة الشعرية تشهد تيارات جديدة لجماعات الديوان والمهجر وأبوللو ، فضلاً عما تقدمه الترجمة الشعرية لبعض النماذج الشهيرة في إبداع كينيس وشيلي وويتزورث من الشعراء الإنجليز والفريد دي موسيه والفريد دي فيني وهيجو ويونليز ولامارتين من الشعراء الفرنسيين ، إن رباحاً مغامرة قد بدأت تهب ، وإن يتوقف مهبها منذ ذلك التاريخ ، وأولى علاماتها أنها أزالته من الساحة وهم إمارة الشعر نهائياً وبلا عودة ، وأفسحت الطريق فيما بعد لأكثر حركة تجديد عرفها تاريخ الشعر العربي ، بدءاً من ختام الأربعينيات وأوائل الخمسينيات حتى اليوم .

لكن القيمة الكبرى لمحمود حسن إسماعيل ماتزال -

بالرغم من تعتيمة على ديوانه الملك ووقوعه في شرك الحلم بإمارة الشعر - قيمة كبرى وباقية فهو أحد ثلاثة تدين لهم حركة الشعر الجديد بالكثير ، بل لعله أن يكون في مقدمة صاحبيه : علي محمود طه وإبراهيم ناجي ، من حيث الأثر والقيمة والتمايز . ولقد اعترف رواد حركة التجديد الشعري أنفسهم (صالح عبد الصبور وحجازي في مصر والسياب ونازك الملائكة في العراق) (بدين محمود حسن إسماعيل عليهم ، وتوقفهم الطويل أمام عاله الشعري - في مطالع رحلتهم الشعرية .

وسيبقى في المقدمة من هذا كله ، دوره الرائد في توجيه الشعر المصري الحديث إلى حقيقته : أرضاً وإنساناً وتاريخاً من خلال ديوانه الأول «أغاني الكوخ» هاتفا بالمبدعين أن الريف يسبق المدينة ، والفلاح الطحون بالشقاء أولى من إنسان العاصمة بالخطاب الشعري ، وأن «الكوخ» في تاريخ الوجدان المصري رمزاً دال لحقيقة شعرية كبرى .





الشاعر وحق البراءة

ملحوظات حول ديوان : الملك

بخط الشاعر في مواضع بعينها ، هي بالتحديد تلك التي يريد فيها اسم (الملك) أو ما يدل عليه من القاب أو قرائن ، كالنّاج أو العرش مثلا . ومن الشواهد على ذلك ما ورد صفحة ٦٣ :

ملك ذاقت ليالي البائسين

من يديه رحمة القلب الكبير

فقد استبدل الشاعر لفظة (وطن) بلفظة (ملك) في أول البيت ، وهو يستبدل كذلك (الخيل) و (الأزهار) بـ (النّاج) و (الفاروق) ، في قوله في صفحة ٣٧ :

والليل يروى عن فم الاكوان
للنّاج والفاروق والأوطان

والسؤال الآن هو : ما دلالة هذه المراجعة التي يقوم بها الشاعر لقصائده السابقة فيحور ويعدل فيها بما يصرفها عن سياقها الأول ويدخلها في موقف آخر جديد ، قد يكون مختلفا كل الاختلاف ؟ ثم ما مدى مشروعية هذا

أصدر الشاعر « محمود حسن إسماعيل » عام ١٩٤٦ ديواناً كاملاً يحتوى على أربع وثلاثين قصيدة ، تدور كلها تقريباً حول الملك « فاروق » فتسجل مناقبه وتستيد بمآثره وتباركه خطواته ؛ وصدر الشاعر ديوانه هذا بإهداء جاء فيه :

« مولاي صاحب الجلالة

هذا هتاف الفن لأنوارك الجديدة في كل أفلاك

الحياة ،

سكبتك من دمي غناء يفيض للدنيا بحبك ،

وينبض في جوانح الزمن بآيات وطنيتك .. »

ولست هنا بصدد الحديث عن مادة الديوان والحكم عليها بالسلب أو الإيجاب ، وإنما هناك أمر آخر جعلني أحس بأولوية الحديث عنه ، خاصة بعد أن أطلعني الصديق « عبد المنعم رمضان » على نسخة مصورة نادرة لهذا الديوان ، ووجه الندرة فيها ، أنها تحمل تصويبات

الإجراء ؟ وهل هو حق من حقوق الشاعر ، لم أنه يدخل في باب المحظورات ، من حيث أن نشر العمل الفني يعتبر نهاية العلاقة الإبداعية بين الفنان وعمله ؟

وأعترف أنني لا أمتلك إجابة قاطعة على هذا السؤال ، ولكن أستطيع أن أسوق لبعض الملحوظات التي لابد من وضعها في الاعتبار ، حين نجد أنفسنا في موقف من هذا النوع ، فما أكثر ما يقدم لنا التاريخ من نماذج مشابهة ، حيث نجد بعض كبار الفنانين يشبون في كنف السلطة القائمة ، ويستغلون بأحد رموزها ، وقد يتغنون بما يؤمنون به من أصحائها ، دون أن يفرض ذلك من قيمة أعمالهم وامتيازها فنيا ، ولعل من واجبنا أن نضع في اعتبارنا الشروط الاجتماعية والظروف الثقافية للمرحلة التاريخية التي عاشها الفنان ، فما كان يمكن أن نقبله من خمسين عاما ، قد يستحيل أن نقبله اليوم .

لقد عاش « محمود حسن إسماعيل » في شبابه ، فترة مaura مضطربة من حياة الوطن ، كان الرأي يتصارع مع نقيضه والبدائل المطروحة لا تسمح بالاختيار الصحيح لشاعر شاب لم يتسلح برؤية سياسية أو نظرية كافية . وربما كان في حياة الشاعر الشاب ، وإصطحابه الدائم لبعض كبار المسئولين في الدولة . ما جعله ينتمى عاطفيا للسلطة القائمة آنذاك ، على أنها سلطة وطنية في نظرة لا تعمل إلا لصالح الأمة . ومن هنا ، يصح أن ننظر إلى هذا الديوان ، لا على أنه ديوان مديح ، بل هو ديوان حب وإيمان وقناعة ، في وقت كان فيه كثير من المصريين يؤمنون بالملك ، ويحبونه ، ويقتنعون به .

أما رغبة الشاعر التي لم تتم من تعديل الديوان وصرفه عن سياقه في مرحلة ما بعد الثورة ، فلا ينبغي أن نحملها

على سوء النية ، فنلحقها بالتجارب الأخرى المماثلة في تراثنا الشعري ، حين كان بعض الشعراء الأعراف يعدلون اسم الممدوح في قصائدهم لكي يصرفوا المديح من أمر إلى آخر ، فليس « محمود حسن إسماعيل » واحدا من المؤاحين المتكسبين ، ولا هو بالذي يتبدل عاطفته لقاء أجر ، تشهد على ذلك سيرته بعد الثورة ، ويشهد على ذلك أيضا شعره المتهوج النابض بالحماسة الجائش بالانفعال .

ينبغي إذن أن نفهم هذه الرغبة في التعديل ، على أنها رغبة إنسانية صادقة ومشروعة ، في أن يسمح الشاعر عن قاريضه صفحة ، لا يراها جديرة بأن تظل باقية من سجله ، ربما بسبب الندم ، أو الاكتشاف المتأخر للأخطاء القديمة .

ولنا لننظر الآن ، فنرى أغلب الشعراء الكبار في هذه الأيام يعمدون إلى أصالهم الأولى وهم يعدلون إصدارها في الأعمال الشعرية الكاملة ، فيجرون فيها مشروط التنقيح والتعديل حتى تستقيم لهم في الصورة التي يرضونها ؛ بعد أن تكون العلاقة قد باعدت ما بين الصورة القديمة وأختها ، مبادعة قد لا تجعلنا نتعرف على الأصل إلا بجهد غير قليل . ونحن في الغالب لا نقضب على هؤلاء الشعراء ولا نأخذهم بلوم ، مع أن الهدف في الحالتين واحد ، وهو استبدال الصورة الجديدة الناصعة بالصورة القديمة الباهتة ، إنها عملية جراحية لتجميل الذات ، يقوم بها هذا ليوثق في روعه أنه ركد عملاقاً ، وأن أولى محاولات آيات فنية باهرة ، ويقوم بها ذاك لكي يصبح بها مواقف ويتبرأ من أخطائه ، وإنني لأشتت فأقول إن هذا الأخير أحرق بأن تتعاطف معه فنقبل تعديله ، أو عدوله .

لقد نشأ « محمود حسن إسماعيل » ليرى « أحمد

شوقي « يكتب في مرقص الخديوي :

(عابدين) ام هالة عجب
اسمه الهدي والعللا طُلب
مشرف الذري مائج الركب
قسام ربه يرفع الحجب
عند عرشه عرش (منحجب)
دون عسره قُبُع الغلب

إلى آخر القصيدة وغيرها مما تزخر به الشوقيات ، ومع ذلك لم يكن ذلك ليغض من قيمة شوقي شاعراً كبيراً ، كما لم يغض (ديوان الملك) من شاعرية «محمود حسن اسماعيل» ، بدليل أن الناس قد نسوه أو تناسوه ،

وما زالوا يذكرون (اغاني الكوخ) و (لا مفر) و (السلام الذي أعرف) .

لا أريد أن اتخذ موقف الدفاع عمن ليس بحاجة إلى دفاع ، ولكني أريد فقط أن أذكر بموقف «وليم هازلت» من «ادموند بيرك» ، كان «هازلت» على استنارته وتقدميته ، شديد الإعجاب بأعمال «بيرك» على مواقفه السياسية التي بدت للناس شديدة الرجعية ، وعندما سُئل «هازلت» عن سر هذا الإعجاب ، قال لرفاقه المبدعين ، إنكم تصلون معي إلى النتيجة الصحيحة نفسها ، ولكن عبر عشرات المقدمات الخاطئة ، بينما يصل «بيرك» إلى النتيجة الخاطئة ، ولكن عبر مائة مقدمة صحيحة !





كيمياء التعبير والتصوير في شعر محمود حسن إسماعيل

« دعونى أغنى »

فإن الغناء طريقى إلى كل سر بعيد
خلقت لأرتاد روح الحياة
واسئل أعماقها للوجود
ومهما سرى قبلى السائرون
فإننى على كل خطو جديد »

محمود حسن إسماعيل

لديه إحساس بأنه يستعير ثيابهم : « ما أرانا نقول إلا
معاراً » !

لكن هذا المدى الشعري عندما لا يكتفى بأن يفتش عن
حاجية خارج الذات الشاعرة ومن خلال التراث الإبداعي
المتراكم ، وإنما يوجه المسار إلى « الأسرار البعيدة »
ويرتاد روح الحياة ذاتها لكي يستل أعماقها ، فإنه يرتاد
تجربة لم يخضها أحد من قبله ، ما دام هو نفسه لم يخض
الحياة من قبل ، وما دام مؤهلاً لأن يعكس نفسها منفردة لا
ترتدى ثياباً مستعارة ولا تخاف من أن يكون الطريق قد تم
ارتياده : « ومهما سرى قبلى السائرون ، فإننى على كل
خطو جديد » ومن هذا المنطلق يستطيع الشاعر الجيد أن

ربما كان هذا المفتاح الشعري الذى تبدأ به قصيدة
« الضباب الأخضر » يصلح مدخلاً هاماً إلى عالم التجربة
الشعرية الخاصة عند محمود حسن إسماعيل ، فهو من
بعض الزوايا يركز على رؤية « الشاعر » لمدى المغامرة
المنوطة به ، وعلاقة ذلك المدى بالتراكم الإبداعي لمن
سبقوه والواقع أنه إذا كان ذلك المدى يتعلق بالعزف
الجديد على لحن قديم ، أو بإعادة الصياغة لحن مألوفة
مترقبة ، أو حتى صبب مشاعر جديدة في رموز معهودة ،
فإن إحساس « الشاعر » قد يتولد بأن كثيراً من شاعر
الغابة قد سبقه إليها أسلافه . وقد تنطلق شكواه من ضيق
مجال الحركة « هل غادر الشعراء من متردم ؟ أو يتولد

رياسي. على النفس ، نفس تطل
وتصفى وتعزف هم النفوس
ففى كل صدر لئاسى دروب
والفك تيه لديها تجوس
تفجر امواجها الموثقات
وتعصر اسرارها فى الكئوس
مجنحة من صحارى الغيوب
بما يجهل الريح اقصى مداه
فلا فى الفضاء ولا فى الخفاء
لها شاطيء تحتويها رواه
سديم من الوهج المسطر
على كل شيء يؤج الحياة

وإذا تجاوز الافق المعامد المرسومة ، والرؤى
المطروقة ، فلا يصبح الحديث عن التجربة الشعرية ضربا
من الزهو أو الفخر ولا مجرد حديث من الصدى الذى
يحدثه النتاج الشعرى فى المتلقى فيراه الاعمى ويسمعه
من به صمم ، ولكنه يصبح استكشافا وعونا على
الاستكشاف فى آن واحد ، ويصبح ترنما بالافاق
المتوخاة ، ومحاولة لتلوين بعض الاحجار فى المرتقى
الصعب الذى صعد الشاعر من خلاله إلى قمم مجهولة ،
لا لى يرسم للقارئ خط الصمود « السياحى » المريح
ولكن لى يساعده على تحمل عناء لذة الكشف والارتياح ،
على هذا النحو يعود محمود حسن إسماعيل إلى الدوران
حول البصيرة الشعرية وحقلها الذى تمارس من خلاله لونا
من « الفراسة » الشعرية متعللا فى قراءة اسرار الوجود
والسجوه والنفاذ منها إلى خبايا الصدور ، وإذا كان
دستويفسكى يذلل أن يتأمل فى وجوه العابرين وأن يحاول
أن يقرأ ما يمكن أن يدور وراء كل وجه من أحاسيس

يجعلنا نحس بأن تيار الحياة كمجرى النهر المتدفق
لا نستطيع أن نفهم يدنا فيه مرتين أبدا على حد تعبير
مارسيل بروست ، على حين يجعلنا الشاعر الأقل جودة
نحس أننا أمام بركة من الماء الراكد الذى غمست فيه آلاف
الأيدي من قبل وتركت فيه جانبا مما تمطره من خير
أو شر .

ولعل محمود حسن إسماعيل كان من أكثر الشعراء
المعاصرين دورانا حول كنه تجربته الشعرية وتصوره
لأبعادها وأسلحتها ومداها بل وتقديرها وهو منذ لحظة
مبكرة فى تجربته الشعرية كتب سنة ١٩٢٧ م يقول^(١)

غيرى يسوق الشعر فضيل بلاغة
وأنا الفجر فى منابحه السما

ومادامت البلاغة ليست هدفه الملأن على الأقل ولأن
كانت أحد أجنحته فى رحلة العودة بعد اكتشافات العبابات
البكر ، فهو فى حاجة لأن يتدرج فى رحلة الذهاب بوسائل
النفاذ والتوغل والتجاوز ، ويتزود بشيء قريب مما كان
يتحدث عنه الشاعر الفرنسى رونسار فى القرن السادس
عشر عندما يكتب عن الشعراء قائلا :

عندما تضاف من السنوات الإنسانية
أرواحهم
ويعبئهم ذلك الغضب المقدس
وتطهرهم الصلوات يخلصون إلى كل
الافاق

وشاعرنا يتحدث بدوره عن تأليه الذى له فى كل صدر
درب وعن قدرته على أن يجوس داخل الفلك التيه لى
يلجس الموج ويعصر الاسرار فى الكئوس وأن المدى الذى
يلفه من صحارى الغيوب تجهل الريح وهو مدى
لا شاطيء له^(٢) :

متفردة يجعلها خميرة لتجربته القصصية ويقول عبارته المشهورة^(٣) : « كنت مولعا بأن الحظ السائرين في الشوارع وأتأمل سحنهم المجهولة ، وأبحث من هم ، وأتخيل كيف يحيون ، وما يمكن أن يكون مثار اهتمامهم » فإن محمود حسن إسماعيل كان لديه إحساس بأبعاد تجربته على نحو قريب حين يقول^(٤) :

دهور توالى والرباب على يدي
واعزف للإنسان سر تميمي
واستل من فيه الوجوه ضلالها
وما دفعته في سراب الخديعة
اغوص بها حتى يذوب شفافها
وانفذ حتى في جذور الغريزة
ومهما تلتوت نظرة أو تخالست
رميت لها صياد كل خبيثة
ودرت حوليها وطرق ساكن
يجوب زوايا النفس في كل نظرة
فما فاتني وجه ، ولو كان زاده
من القتيه ، ليل غارق في سكبنة
ولا فرغنى من سمعت بوجهه

عزيف الرياح الهوج فوق الظهيرة
وإذا كانت أشعة التجربة الشعرية تمثل ضوءاً كاشفاً يحاول الشاعر في وعي توجيه مساره وهو يتأهب في رحلة الذهاب ، قبل أن تتخلق وتكتسب على يديه عناصر البناء الشعري في رحلة الإياب كما سنرى ، فإن منبع التجربة ذاتها يظل غامضاً لديه ، ولحظة رضاهما يظل هو طوعاً لها قبل أن تثبت فتكون طوعاً له ، والشعر كثيراً ما يدور حول منابع تجربته سواء في المقدمات النظرية لقصائده ، أو خلال القصائد ذاتها ، وكثيراً ما يتحدث عن موجات الفنون أو الأقوال أو الانبثاق التي توجه العلاقة بينه وبين

لحظة الإلهام ، وهو في حديثه عن منابع اللحظة لا يكاد يختلف كثيراً عن فكرة أفلاطون القديمة في أن الشعراء كائنات تتقمصها أرواح علوية فتملئ عليها ما تريد دون أن يكون للذوات الشاعرة كثير من الطوع في استقدام اللحظة ، في مقدمته لقصيدة « سيف الله »^(٥) يكتب الشاعر : « أصغى الشاعر لهمس الضياء على قبر الإمام على رضى الله عنه في زهرة لتلجف الأشرف بالعراق ... فسمع هذه الترنيمة والقها ... في مساء اليوم نفسه » وهو قريب من المعنى الذي يفرض عنه شعراً حين يقول^(٦) :

ولا سجوة في مهبط الخيال
يفنى بها ما تلتفتله
نشدت السكبنة في كل جمر
على وتر القلب اوقدته
وما لي يد فيه إلا صدى
كما تسمع الروح رددته
فنائس ، ومنى وما لي سبيل
إليه فأنى اتى سقته

وإذا كان النقاد قد لاحظوا على مبدأ أفلاطون الشهير في الإلهام أنه يعكس في وقت واحد شيئين^(٧) : « عدم الثقة التي يحملها أفلاطون تجاه الشعراء ، نتيجة قلقه من هذيانهم ، وهو ما دفعه لأن يخرجهم من ذواتهم ويعتبرهم غير مسئولين من ناحية ، ويعكس من ناحية ثانية لونا من التعظيم لهذه الذوات التي عادت لتوها من زيارة الحضرة المقدسة » إذا كان هذا هو الانطباع المستمد من التصور القديم للإلهام ، وهو انطباع أكت جانب عدم المسؤولية فيه محاورات سقراط الشهيرة ، فإن شاعرنا يتكلم على جانب الإيجاب وحده في التصور القديم ، حين يحفظ للشاعر زمام حمل المشعل في رحلة الاستكشاف التي تعقب

لحظة الإلهام ، كما أشرنا من قبل ، إن الشاعر في دورانه حول التجربة الشعرية ، يلتقط لحظة حلولها التي تشبه حلول العافية في البدن بعد طوال السقام فتتزعج الكفان ويضج الهوى ويولع الفجرو ويجه السحر ويستيقظ الملاح وتتعلق أشربة السفائن ثم يحرق الهشيم الذي لف الحياة ، والصمت الذي دفنها ويأتى العذاب الخالد والالام العظيم الذي يحن له دائماً من مر بلحظة الإلهام وسير غورها على النحو الذي يقدمه محمود حسن إسماعيل في قصيدته « سواقي إبريل »^(٨) :

ضج الهوى في بدني فهل نزعزت كفني
وسقت فجرا من زمان الحب فوق
أعيني
وجفنتني بالسحر والماضي الذي بددني
وفنشوة لم أدر إلا أنها توقظني
وتطلق الريح لأفاقى وترجى سفني
ضج الهوى في بدني فزلزليني وأسكني
وأصرقي كل هشيم في الحياة لغني
وكسل صمت راح في رماده يدفني
ويفرس الضياع في كل قراب ضمني
سوقي إلى قلبي عذاباً خالداً يرحمني
ويترك الأيام حولي لأهيات المحن
فلا بها صبح كتيب حائر في الفتن
ولا غروب في يديه مهجة المضطعن

وهذه التجربة الشعرية الفريدة غير المستمارة ، إذا كنا نلمح فيها من خلال التحليل هذا الصراع المستمر بين اللا إرادة والإرادة متمثلاً في لحظة الإسراق غير الاختيارية متبوعة بمحاولة السياح المهيمنة على الموجة وتوجيه مسارها قبل أن تهيم هي على الجسد وتطويه ،

وإذا كنا نلمح أيضاً في التجربة لحظة الأفول والانبعاث من خلال النتائج الشعرية لمحمود حسن إسماعيل ، فإن ذلك لا ينبغي أن يصرفنا عن ملامح رئيسي وهام تبوح به قصائد الشاعر نفسه ، وهي شدة الالتحام بين عناصر التجربة التحاماً يكاد يستعصى على التجزئة ويكاد يتم محاولتها بالافتعال ، وهو التحام تتلاقى فيه اللحظة اللا إرادية باللمحة الواعية ومسار رحلة الاستكشاف برحلة العودة بوسائل التعبير عنها ، وتبلغ قمعتها عندما تلتمح التجربة بالشاعر نفسه فلا نجد ثمة ذاتاً متاملة وموضوعاً خارجياً يتلقى أشعة التأمل ، وإنما نجد « قصيدة » تشكل عالمها الخاص ووسائلها الخاصة ، وتتيح في كثير من الأحيان أن تبعد عن التفكير في العالم الموازي الذي ينبغي أن تقارن به لكي تقاس درجة البعد والقرب ، درجة التشبيه أو الاستعارة ، درجة الماثلة أو المخالفة ، وكأنها تريد أن تتجاوز مرحلة « كانه » أو « ما أشبهه » مجسدة عالماً منفرداً لا يقاس إلى سواء ولا يقاس سواه إليه وهو قريب من العالم المتفرد الذي كان يحلم به المختبئ في صباه عندما كان يقول :

أعط عنك تشبيهي بما وكأنه
فما أحد فوقى ولا أحد مثلي

وهو العالم الذي عبر عنه كذلك النقد الأدبي الحديث عندما فرق بين العالم الذي يتولد عن الخيال الروائي والعالم الذي يتولد عن الخيال الشعري ، وقد رصد رولاند بارت دراسة لهذه القضية أطلق عليها « استعارة العين »^(٩) La Metaphore de l'Oeil ، أشار فيها إلى أن الخيال الروائي خيال « احتمالي » بمعنى أن الرواية قائمة في أساسها على أن كل ما يروى قابل لأن يحدث ، ومن ثم فهو خيال خجول حتى في أكثر ألوان الإبداع رفاهية ، ما دامت لا تجرؤ على التجسد إلا تحت ضمان الواقع ،

وعلى العكس من ذلك فالخيال الشعري خيال غير احتمالي ،
والقصيدة غير قابلة في أي حالة لأن تحدث إلا على التخويم
الحانية أو المنتهية من عالم « الفانتازيا » ومن هنا فإن
الرواية تتشكل من التقسيم بين عناصر واقعية صدفوية
لكن القصيدة تتشكل من استكشاف الكون في العلاقات
بين العناصر .

إن هذا التصور الذي قد نعود إلى بعض تجلياته
التعبيرية على بناء القصيدة عند شاعرنا ، يتجسد بطرائق
مختلفة في كثير من قصائد محمود حسن إسماعيل وعلى
نحو خاص في المرحلة المتأخرة منها ، فعندما تقلع به
السفن فإن معايير الرحلة الخارجية والذي يتمثل
بالضرورة في اتجاه الرحلة ، ويتمثل في مستوى مواز في
طرح التساؤل حول هدف قصيدة أو معناها ، هذا المعيار
ينبغي أن ينحى^(١٠) :

سفيني اقلعت

فلا تسالوني ، في دروب العباب : أيا ن تمضي ؟
مثلما تشبهق الدموع دعوني
أزرف السر من بقيات ومضي
لا فراق ولا وداع !
ولكن حلة من ضفاف بعضي لبعضى !

إن الإطار الخارجي لعالم القصيدة قد تحدد أو فلنقل
قد أُلغى ، في حشد من الصور قصد به الإرباك المعصد
لاطمار الخطاب النثري المنطقي ، فلا جهة ولا فراق
ولا وداع ولا نقطة بدء تقابلها نقطة نهاية ولكنها رحلة من
ضفاف بعض هذا « الكل » الملتحم من المشاعر والقصيدة
والإدانة والعالم إلى ضفاف البعض الآخر ، وفي ضوء هذا
المفتتح يتحدد المذاق وعلى الملقى الذي يتابع الرحلة
الغريبة أن يلتزم بالبناء الداخلي الخاص لعالم القصيدة ،

وإن يتذكر نعتا « الخضر » لصاحبه فلا يسأل الشاعر
عن شيء حتى يحدث له منه ذكرا ، فجزئيات الرحلة لا تقيم
بالضرورة علاقة مع جزئيات العالم الخارجي ، ولكنها تركز
على تفجير الكون في العلاقات بين عناصرها :

لا شعرا ولا سفين

ولكن زورق ، من سماء روجي لأرضي

اطلقه الإصران من كل شط

زاسر^{١١} ميوظف اللهب ويضي

اننا سنأصه وحادي خطاه

وأنا سنوجه وعالي دجاه

وأنا فحصر حلمه ، وكراه

وأنا فقلعة حداثها سواه

فاتركوني

كما تفلت رؤاه ، أغفني يسره ثم امضي .

إن جانباً من ملامح التشكيل الخاص لعالم القصيدة
لا يتجلى من خلال اللجوء إلى اللغة التصويرية وحدها
ولكنه يتجلى كذلك من خلال البناء اللغوي النحوي الخاص
الذي يمكن أن يسمى بكيماة التعبير مساندة لكيماة
التصوير لكي يشكلنا معا لصمة البناء الشعري وسداه ،
وكما تقوم الكيماة في عالم المادة بالتهدي إلى الوسائل التي
يتم من خلالها مزج عنصرين أو أكثر بينهما ككون في
قابلية المزج بين عناصرها قد يكون خافيا على العين غير
الخبيرة بالاكشاف الدقيق ، وكما ينتج عن ذلك المزج
عنصر ثالث قد لا تبدو للوهلة الأولى علاقة واضحة بينه
وبين العناصر التي انبثقت منها لأنه يشكل في ذاته عنصرا
جديدا ، فإن لغة الشعر تصوريا وتعبيرا تقوم بهذه المهمة
بين العناصر اللغوية أو بين واقعين مختلفين وكما كان يقول
أندريه بريتون رائد السريالية : « كلما كانت العلاقة بين

الواقعين بعيدة ودقيقة ، كانت الصورة قوية ، وكان لها زخم انفعالي ، وواقعية شعرية » (١١) .

وإذا نظرنا فقط إلى الجملة الإنشائية الرئيسية التي ترد في المقطع الأخير في شكل جمل اسمية تتكون من مسند إليه ومسند ، من مبتدأ وخبر ويتحد المسند إليه أو المبتدأ فيها على حين يختلف المسند أو الخبر ، فسوف نلاحظ جانباً من أسرار كيمياء التعبير ، ولتعد النظر إلى هذه الجمل الأربع المتتالية :

أنا ملاحه وحادي خطاه
وأنا موجه وعاتي دجاءه
وأنا فجر حلمه وكراهه
وأنا يقلتله حداهها هواه

فسوف نلاحظ أن البناء هنا يحطم عن عمد أحد أعمدة المنطق النحوي للبناء النحوي ، حيث يقتضي هذا المنطق حالة الإسناد أن تتم عملية نفي وإثبات متزامنة بين كل من منطوق المسند ومفهومه ، فانت إذا قلت : هو أبيض فقد قمت بإثبات صفة البياض في منطوقها للمسند إليه وفي الوقت ذاته قمت بنفي صفة المفهوم وهي السواد عنه ومن أجل هذا فإنك لو قلت هو أبيض كالتعبير لا يصح المنطق حكمه خطأ العبارة لتوقع التناقض الواضح (١٢) في عالم الواقع ، لكن جمل الإسناد التي معنا تلجأ في سبيل إحلال عالم آخر محل عالم الواقع إلى مخالفة هذا التصور المنطقي على طول الخط بإثبات المسند وضده في وقت واحد إلى مسند إليه واحد ، وقد جاء هذا البناء في سلسلة الصور المتضادة على النحو التالي :

أنا الملاح ← أنا الموج
أنا الدجي ← أنا الفجر
أنا الكرى ← أنا اليقظة

وزاد من حدة التناقض هنا ، وجود ضمير الغائب : « ملاحه ، موجه ، دجاءه ، فجره ، كراهه » وارتباطه بتناقضات مكانية كالقفوية والتحتية في الملاح والموج وتناقضات زمانية كالليلية والنهارية في الدجي والفجر أو في الكرى واليقظة ، وكل هذه التناقضات تصب في مجرى تأكيد خصائص عالم التجربة الشعرية انفصالاً عن العالم الواقعي الموازي .

ولا تقل كيمياء التصوير تأثيراً في عالم التجربة الشعرية عن كيمياء التعبير ، حيث تتداخل الصور هادفة إلى تدوير الفواصل بين الذات والموضوع :

سفنى أقلتت وما كنت فيها
إنما كان سبجها في عروقي
تمخر الموج وهو قلبي
وتجتاح زفير الرياح وهو طريقي

وحيث تتعاقب الصور مراوغة بين التجسيد المرمم بوجود السفينة والملاح والموج والشاطئ ، والتذويب المتعمد المحطم للإطار ، الفجر لامتزاج البعض بالكل ، واللحظي بالدام :

انظروها نعيد في لجها النشوان
سكرى تجتروهم الرحيق
نظرت ، ثم اطرق ، ثم سارت
مثلما انهار عاصف في خريق
حرة ، لا تريد شطاً ولا تنشد برا
يريد واد الخفوق
أذهلتها جنائز الموج
فارتدت وقات لكاسها لا تلبقى
واسخرى في الرفات ، والموت
واسقى لسكالات الرياح ، نوح
الغريق !!

وعلى هذا النحو تتجسد ملامح العالم الخاص للشاعر
بوسائله الشعرية الخاصة ، وتتبدى معنى خصوصية
التجربة وتطويع الأداة .

* * * * *

إن هذا التصور الناضج لابعاد التجربة الشعرية ،
والذى بلغ نضجه حدا جعله يفيض فى النتاج الشعرى
ذاته ، ويدور الشاعر من حوله ، دورانا يلفت النظر ، ربما
أكثر مما يمكن أن نلتقى به لدى كثير من الشعراء العرب فى
العصر الحديث ، هذا التصور لم يولد به الشاعر . ولم
يصب مرة واحدة فى فتاجه ، وإنما نضج شيئا فشيئا حتى
استقام فى المرحلة الأخيرة من حياة الشاعر على نحو
خاص .

وقضية المراحل فى شعر محمود حسن إسماعيل ، كانت
موضع اهتمام كبير من الدراسات التى دارت حوله ،
سواء تلك التى درست مرحلة زمنية من نتاجه كما صنع
الدكتور أحمد هيكال^(١٢) أو تلك التى حلت ديوانا من
دواوين المرحلة المبكرة^(١٣) ، أو ديوانا من دواوين المرحلة
المتأخرة^(١٤) أو ظاهرة فنية فى النتاج الشعرى له^(١٥) ، بل
إن الشاعر نفسه كان على وعى دائم بهذه المرحلة ، ولم
تخل قصائده ذاتها من إشارات متكررة إلى مراحل تجربته
المتعددة فى مثل قوله^(١٦) :

فى مع الاسم حكايات شقيقات البلايل
كنت اشدوها دموعا غفلت عنها النواكل

.....
لنا والكوخ وليل فى تجاح السرق واغل
وزمان احبب الخطوة من عض السلاسل
بزغ الفجر وشق الحروب فيه بالملحول
فلنحقى فالنور فلنمكن إلى موج القوافل

واتبعينى فالغد الأخضر ، فوق الدرب مائل
أو مثل قوله^(١٨) :

سمعت به الكوخ تحت الظلام
عويلا من الياس غفيته
وشلت يد الله طافوتها
بفجر على النيل قدسته
فناغمت فيه انتفاض الحياة
بسحر من الله الهيمه
وسبحت لها اطلال الضياء

ودك الظلام الذى عشته
ولاشك أن من الميسور لمح المراحل الكبرى للتجربة
الطويلة المتنوعة من حيث موضوعاتها الأثيرية أو المسيطرة
مثل تجربة الريف والفلاح والطبيعة ثم رحلة الحب ، ثم
المرحلة الاجتماعية السياسية قبل سنة ١٩٥٢ م ،
والمرحلة المناظرة لها بعد سنة ١٩٥٢ م ، ثم مرحلة
التصدع النفسى بعد هزيمة ١٩٦٧ م ، وأخيرا المرحلة
الصوفية . ولاشك أن هذا التقسيم العام للموضوعات
تتداخل فيه موضوعات أخرى رئيسية مثل اللغزونات
والإسلاميات ، غير أن هذه النظرة إذا كانت تتكىء على
تعدد « المضامين » وتطورها فى النتاج الشعرى ، فإنها فى
الواقع لا تأخذ من جوانب الخطاب الشعرى إلا أحد
جوانبه ، جانب الأفكار ، وهوليس جانبه الرئيسى ، فكما
كان يقول مالارميه لديجاس : « ليس من خلال الأفكار
تصنع القصائد ولكن من خلال الكلمات^(١٩) » ، وإذا كان
جانب الأفكار قد احتل مكانة هامة فى النقد الكلاسيكى
للشعر ، فإن التطور النقدي قد خفف من حدة هذه الأهمية
من خلال إلحاق القيمة الجمالية للشعر بالقيم السائدة فى
الفنون الأخرى كالرسم والنقش والتصوير والصبغة وفى
هذا الإطار كان جانب من النقد العربى القديم ، لدى نقاد

الخطاب مثل جانب من المقال النثري أو زاوية من نكتة طريفة أو حتى في إعلان تجارى ، والوظيفية السياقية أو المرجعية يمكن أن تحقق في قصيدة تنشدها نبيلة لكنها لا تكون هي التي تعطى لهذه القصيدة قيمتها .

انطلاقاً من هذا المفهوم يمكن أن نلقى نظرة سريعة على مفهوم « التطور » في شعر محمود حسن إسماعيل في جانيبه اللذين يهتم بهما هذا البحث وهما البحث عن رؤية متميزة ومن ثم عن عالم شعري خاص ، وقد رأينا المرحلة الأخيرة من هذه الزاوية في صدر هذا البحث ، ثم التطور في مجال كيمياء التعبير والتصوير وقد أشرنا إلى ما تُعنيه بهذا المصطلح في الفقرات السابقة ، وربما يكون من المفيد التأكيد على عدم وجود فصل بين هاتين الزاويتين في ذاتهما ولا بينهما وبين الجوانب الأخرى في التجربة الشعرية إلا بالقدر الذي تستلزمه دوافع الدرس والتحليل .



على الرغم من ظهور التميز المبكر في الرؤية الشعرية لمحمود حسن إسماعيل ، ومن محاولة بعض الباحثين لأن ينسب إليه كل خصائص « الديك القصيح » التي يتحدث عنها المثل الشعبي ، وهو يتمتع حقيقة بكثير منها ، فإن جانباً كبيراً من خصائص التطور والنمو في عالمه الشعري تعكسها قصائده ، وإذا كان الشاعر في مراحل الأخيرة يجتاز حجب الكلمة وسجف الغيوب وقاع الغموض ويصل إلى شواطئه لم تدركه الرياح من قبل ، فقد عكست تجربته الأولى إحساسه بوجود حد للرؤية يلف عند تخوم الغموض وباليقين من أن المناطق الغامضة يجب أن يتوقف دونها الشعر فهو يقول (٢٣) :

تزاحمت حولك الأحزان عاصفة

إذا وفي كدر هدتك إكدار

مثل عبد القاهر الجرجاني ، سباقاً ونافذ النظرة حين ركز اهتمامه من خلال المقارنة مع الفنون الجميلة على جوانب أخرى في الخطاب الشعري ، تضاف إلى جانب الفكرة ، غير أن عصوراً لاحقة سوف تشهد نظرات أخرى أكثر تطوراً في مجال الربط بين الشعر والفنون الجميلة ، مثل نظرة الشاعر الألماني نوباليس (١٧٠٢ - ١٨٠٦) والتي تلحق الشعر من بين الفنون الجميلة بفن الموسيقى فتتخلص من خلال هذا الإلحاق « الفكرة » إلى حد كبير ، ويتخلص معها جانب الموازنة بين العالم الشعري والعالم الخارجى . وإذا كان النقد الحديث قد قلل من جانب الاعتماد على عنصر الفكرة في التحليل النقدي للقصيدة ، فإن كثيراً من اتجاهاته لم تلقها من عناصر الخطاب الشعري ، وإذا جعلتها واحداً من المحاور تتوقف قيمته على مدى التنسيق بينه وبين المحاور الأخرى ، وقديماً قال الجاحظ « إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها البدوي والحضرى ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء .. فإنما الشعر صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير » (٢٤) .

وقد اترك رومان جاكوبسون من بين النقاد المعاصرين بين مجموعة من الوظائف المختلفة للخطاب حين أشار إلى ما أسماه (٢٥) بالوظيفة المرجعية للسياق والوظيفية العملية للاتصال والوظيفة التفسيرية للشفرة اللغوية ثم الوظيفة الشعرية للقصيدة معرفاً بإيماها بأنها تهدف إلى توصيل الرسالة كما هي واضحة تركيزها على عناصر الرسالة ذاتها ومركزة على الجوانب المحسوسة للرمز ، لكن هذه الأنماط المختلفة من وظائف « الخطاب » اللغوى من الصعب أن ينفرد نمط واحد منها في عمل معين - كما يقول جاكوبسون - ولكن من الممكن أن يغلب عليه فالوظيفية الشعرية ذاتها يمكن أن تتحقق في أنماط أخرى من

لا تسال الشعر عنها فهي ملحمة

من اللى غلفت معناه اسرار

صوفية شمرت في الصمت حكمتها

لما تفيد انشائيد واشعر !

ولاشك أن تخوم هذه الرؤية الخائفة من الغموض والمتراجعة بالشعرونه ، قد تغيرت تغيرا كثيرا فأصبحت تجتازه دون هيبة ، بل تتعشر به وتبحث عنه كما أشرنا من قبل ، وكما تتبدى عند التعرض للتجربة الصوفية على نحو خاص ، وإذا كانت التجربة قد شهدت جانباً كبيراً من استقلال عالم القصيدة عن العالم الخارجي ، كما رأينا ، وشهدت من ثم استقلال صوت الشاعر عن الأصوات الخارجية حتى عند اللجوء إلى الطريقة الحوارية التي تحولت في المرحلة الأخيرة من قصائد الشاعر إلى لون من المونولوج الواضح يدور فيه الحوار مع ذاته ، أو مع الأصوات المتخلفة داخل عالم القصيدة والمنتمية إليها ، فإن المرحلة الأولى من نتاج الشاعر كانت تشهد امتداد « الحبل السرى » بين عالم الشاعر والعالم الخارجي ، سواء تمثل في المتلقى والملم والمحاو الخارجي الموجود أو التخيل ، أو تمثل في الاتصال بعوالم الشعراء الآخرين السابقين عليه ، ويظهر هؤلاء جميعاً في البناء الحوارى الذى يسود في بعض قصائد المراحل الأولى مثل^(٢٢) :

يقولون : سوت الأغاني وبشرها

وأصبحت تهذى بالصون القوام

وشعرك هدته المنى وسوت

أغاريدى فى الحب بيض القمام

فقلت لهم : لا تكثرؤ اليوم إننى

تجسرت فى كون عجيب المظالم

تعلقها عذراء يندى حديثها

صفاء تجلى من عفيف المباسم

ولاشك أن أنماطاً تعبيرية مثل : « يقولون » و « قلت » ، تفتح نوافذ على المرات الحوارية مع العالم الخارجى ، على حين تقودنا الصيغ المطروقة مثل : « تعلقها عذراء » إلى نتاج تراث كان مأ يزال فى مرحلة التمثل عند الشاعر .

وإذا كانت الفواصل بين العوالم ما تزال واضحة ، فى المراحل الأولى ، فإن أنسب الوسائل التصويرية ، ربما يكون التشبيه الذى يحتفظ لكل عالم باستقلاله عاقدا جسرا من الاتصال بين العوالم ، لا يصل إلى مرحلة « المزج الكيميائى » الذى تقوم به الاستعارة فى مرحلة لاحقة ، وإنما يساعد على التامل التأتلى بين العوالم المستقلة المنفصلة ومن ثم على إعطاء التعبير المنبسط لا التعبير المكثف حول درجات الاتصال ، ولقد تبدو شخوص العوالم وجزئياتها واضحة فى هذه المرحلة فى مثل قوله^(٢٤) :

كان اختلاج النور فوق حطامها

من الالىق الخابى تهاولى واهم

سالت ربها أين بنبلك الذى

تفنى طويلا فى المروج النواسم

فاطرت الأغصان حزنا ، وأصبحت

كمرتبك من حيرة الفكر وأجم

فما بين اختلاج النور وتهاولى الواهم ، وما بين إطراق الأغصان وحيرة الباحة ، جسور من الاتصال مع الاحتفاظ بالمسافة واضحة ، ومن هنا شاع فى هذه المرحلة عند الشاعر تكتيك « تراكم التشبيهات » حين كان يعمد فى إطار اقتناص مشهد حسى يترجم عن لحظة شعرية يعيشها ، إلى إلقاء الإشكالك على مساحة واسعة لتتراكم الجزئيات المتشابهة لديه وتتلاحم عناصرها المتباعدة من خلال أدوات التشبيه المتلاحقة وقد يتراكم فى الموقف

الواحد أكثر من عشرين صورة تشبيهية متتالية تتعاون جميعا على إجلال صورة مشبه واحد ، ففي قصيدة « أسرعى قبل أن تموت الأغاني »^(٢٩) يبدو العاشق المحروم الحزين :

كالشجا في الالهة ، كالهم في المهجة ، كاللوت في ربيع الحياة

كرام القبور ، كالبيدر المهجور ، كالرجس في جنوب العصاة

كحفيف الظلام في أذن الغاب ، كاتم يطيف عند الصلاة كورود الخريف سالت على الأيك ومات الشذا على الوردات

كرفات الأحلام في عالم النسيان ضاعت بظله أمنيائي كائن الغريب في وحشة الليل كلطم النوادب الفاكلات كفتح بريق سم المنايا ، نفحته الحياة في المكبرات كشيخ الإيتام ملوا من الدمع وملوا برعشة الأهات

وتتوالى الصور على هذا النحو منتقلة بين عالم الحس بدرجاته المختلفة مرثيا كورود الخريف أو مسموما كائن الغريب أو مسموما كرام القبور أو مملوسا كالشجا في اللهاة أو متداخلة حواسه كحفيف الظلام وفتح بريق سم المنايا أو مستمدة من عالم التجريد كاللوت والرجس والإثم ، وكل تلك الصور تلمس مسرعة من أفاق متباعدة لتلتقي في بؤرة مرآة واحدة وتنعكس عليها وتماول أن تلتقي في مذاقات متقاربة ، وتلك واحدة من الطاقات الإضافية للعين الشاعرة التي تستطيع من خلالها أن ترى في أكثر من اتجاه في آن ، وهي عين أقرب ما تكون الآن إلى ما اكتشفه العلم من وجود طاقة خارقة لأعين بعض الكائنات البحرية التي تتمتع بعدسات كثيرة على حدة العين الواحدة وتستطيع أن ترسل شعاع كل منها في اتجاه خاص فيخترق بعضها سطح الماء وينفذ بعضها إلى

أعماقه وتتجول العدسات الأخرى للإمام والخلف ، ثم ترتد الصور جميعا في سرعة خاطفة إلى بؤرة العين الواحدة ذات العدسات المتعددة لتستخلص منها اللحمة الضرورية التي تمنحها البقاء وتمنع عنها خطر الفناء ، وكذلك تفعل العين الشاعرة لتدفع عن نفسها عوادي الرتابة والتقليد والعالم المتكرر والرؤية المستعارة .

وإذا كان الشاعر يسلط تكتيك العوالم المتعددة والتشبيهات المتراكمة على « الذات » كما رأينا في الفقرة السابقة ، فإنه يسلط أحيانا على « الموضوع » الذي يدور حوله التأمل ، وإذا كان يميل أحيانا إلى أن يستقدم أداة التشبيه للربط بين العوالم المختلفة ، فإنه قد يجنح إلى « التشبيه البالغ » الذي تتجاوز فيه العوالم دون أداة رابطة أو فاصلة ، ولكن تبقى العوالم أيضا متميزة ، من خلال وضوح عنصر المشبه والمشب به ، وتلك مرحلة وسطى في الطريق إلى المرحلة الاستعارية التي تتميز بمزيد من الصور الكيميائية بين العوالم المتباعدة سعيا إلى صيها في عالم واحد ، ومن شواهد هذه المرحلة الوسطى التي تعتمد على التشبيهات البليغة المتراكمة ، قصيدة « أنت دير الهوى »^(٣٠) حيث تتوالى نحو عشرين صورة متتالية ، يتحد محور المشبه فيها من خلال ضمير المحبوبة « أنت » وتتناثر حول هذا المحور الصور القادمة من عوالم مختلفة في الحس والتجريد بدرجات الحواس المختلفة أو المتداخلة ، القريب منها أو البعيد ، من خلال طاقة العين الشعرية ذات العدسات المتعددة التي أشرنا إليها ، يقول محمود حسن إسماعيل محبوبته :

أنت نبعسى وإيكسى وظلالى

وخميلي وجدولى المنسلسل

أنت فى واحة ألاء إليها

وهجير الأسى بجفنى مشعل

انت ترنيمه الهدوء بشعرى
 وأنا الشاعر الحزين المبلبل
 انت كاسى وكرمسى ومدامسى
 والطلا من يدك سكر محلل
 انت فجرى على الحقول ، حياة
 وصلاة ، ونشوة ، وتهلل
 انت طيف الغيوب رفرف بالرحمة
 والطهر والهدى والتبطل
 انت شعر الانسام وسوست الفجر
 وذابت على حفيف السنبل

وتتوالى الصور على هذا النحو ، مؤكدة ذلك الملح الذى
 اشرنا اليه في وجود درجة معينة من درجات تطور استقلال
 العالم الشعرى عند محمود حسن إسماعيل ، وتطور
 الاداة التعبيرية الملائمة .

* * *

في مرحلة لاحقة سوف تتطور عند شاعرنا درجات
 امتزاج العوالم المتباعدة وتتطور معها في الوقت ذاته ،
 الاداة التعبيرية الملائمة ، وسوف تدخل الصورة مرحلة
 من مراحل التكيف ، تتقدم شيئاً فشيئاً عن الارض
 الواسعة المنبسطة التى كانت تتحرك عليها في المرحلة
 السابقة ، وتختار من جزئياتها ما يساعد على تشكيل
 العالم الخارجى ، من خلال لون من التبرير الذى يتجسد
 أحياناً في وجه الشبه أو التمهيد لتقبل العالم الجديد
 انطلاقاً من تجاور مجموعة من ثنائيات المتشابها ، وتعمل
 البلاغة الحديثة في أن تسمى هذا التكيف ، بنظام
 « الدائرة الرابعة » في مقابل الدائرة « الضيقة »
 Court — Circuit التى تتمتع بها الصورة الشعرية
 الحديثة التى لا تجنح إلى البسط ولا إلى التجميل

والشرح ، وإنما إلى المفاجأة والصدفة ، لكى تفجر من
 أعماق النفس من خلال التجاوز السريع والمفاجئ للعوالم
 المتباعدة ، طاقة شعورية هي هدف القصيدة والشاعر ،
 ولقد لاحظت بعض الدراسات التى جرت على مسودات
 بعض كبار الشعراء ، سعى بعضهم خلال عملية الإبداع
 إلى مزيد من القصر في محيط الدائرة ، ومزيد من المفاجأة
 في تجاوز العناصر ، في دراسة حول مسودات الشاعر
 الفرنسي أبولونير ، وجد أن إحدى صوره تدرجت خلال
 المسودة على النحو التالى :

(١) الشمس تشرق مقطوعة العنق .

(٢) الشمس هنا مع رأسها المخطوع .

(٣) إنها عنق مقطوع .

(٤) شمس عنق مقطوع Soleil cou Coupe

وإن الصورة الأخيرة هي التى اثبتتها الشاعر في
 ديوانه ، بعد أن حذف الصور السابقة التى تحمل إشارات
 تبريرية تساعد على الربط المنطقي بين العالمين ، وهو
 اختياريحد من النزعة إلى البحث عن مقابل نثرى ، بشرح
 « الصورة الشعرية ، سواء في مفهوم الاتصال بين العوالم
 أو في التركيب اللغوي المصاحب . إن الدائرة الضيقة
 والتي تكاد تنعدم ، تبدو في كثير من قصائد محمود حسن
 إسماعيل في المرحلة المتأخرة ، نتيجة لتطور مفهوم الرؤية
 الشعرية ولما لصن له من قبل من انصهار « الذات » و
 « الموضوع » في كيمياء التجربة والتصوير والتعبير . وقد
 لا تساعد كثير من لوحاته في هذه المرحلة على الاستجابة
 لشبهة الباحثين عن معادل نثرى ، في مطلع قصيدة « من
 التابوت »^(٦) نلتقى بهذه اللوحة :

من الجرح الذى ... ما زال نهش يديه

إعصار يبعثرنى

وينسخني بذاتي طيف ذات منه

يخرسني ويسمعني

ويجعلني كعصية مغلقة بعفو الله

يشفع لي ويرد عني

ويحملني كتابوت عتي الرفض

يقبرني ، ونحو ضحاه يدفعني

أقول أنا فيرفضني

وحين يطل وجه الإسم في

رؤاه تفرز عني !!

فأسال نايه المسجور بين يدين

تحترقان من فزع ومن طرب :

أذاثي هذه ؟

أم أنها الأوهام

ترحمني فترجعني إلى نسبي

.....

فهات الخائ مخمورا

بصوت الرفض والاحرار واللهب

لعل نسيجه العاتى من التابوت ينزعني

تداخل في « مهتلك » .. وحى تأثر الميلاد يخفضني ويرفعني (إن تعدد الإرباك اللغوي والتصويري هو سمة اللوحة ، ونحن لا نجد منذ البدء عناصر النثرية ، بل إننا لنفتقد بعض هذه العناصر من الناحية النحوية ، فمعد السطر الأول تقابلنا هذه النقاسات التي وضعت بين اسم الموصول ومجمل الملة ، ولا نجد خيرا لكلمة ما زال ، ونجد الأشياء قد تبعثرت وجمعت ، وبقيت ودفعت نحو الضمى ، وادخل فيها الهالك الميت والحي النائر في ذات واحدة وفي آن ، وكل ذلك ولاشك يبلغ بنا في درجة من درجات الغموض ويبعد عن مناخ البناء النثري الواضح المترباط ، لكنه غموض له مسوغاته الفنية وله مفاتيحه التي يمكن أن تساعد القارئ على الدخول إلى عالم القصيدة ، بدلا من محاولة إخراج أحشاء هذا العالم لكي يقدم حوله شرحا مبسطا .

لقد كتبت هذه القصيدة سنة ١٩٦٧ م ، في أعقاب الشرح العظيم الذي زائل ذات الشاعر وعالمه ، وجعل كنزه الذهبي الذي أطال التفتي به منذ ليالي الشرق ومآذن القدس وسماه بفداه وسحر الليل ، جعل هذا كله يدخل في دوامة الانهيار والانتكاسة والذويان والأفول في جانب من جوانب النفس ، على حين يحاول جانبها الآخر رفض ما يراه والتمسك ببقايا من الخيوط ويبلغ الصراع مداه حينما لا يعرف الإنسان من هو ولا معني « أنا » وهل ما يحمله في حناياه « ذاته » هو أم وهم من الأوهام :

إن هذا الشرح النفس الذي أصاب الشاعر بعد هزيمة سنة ١٩٦٧ م ، كانت شقوقه تمتد في أعماق الشاعر ، على مساحات لا تستطيع قصيدة واحدة أن تقطعها ، ولا فترة زمنية واحدة أن تستوعبها ، وإذا كان الشاعر قد عبر عن جانب من رد الفعل المتناسك لهذه الهزة العنيفة في مرحلة لاحقة في قصيدته الطويلة « السلام الذي أعرف » (٢٨) والتي ترجمت إلى الإنجليزية وأقيمت أمام مؤتمر دولي للشعر ببيوغوسلافيا سنة ١٩٦٩ م ، فإن رد الفعل الآن على هزيمة ١٩٦٧ م ، أفرد لدى الشاعر مجموعة من الأناث القصيرة المتلاحقة شكلتها رباعية حزينة ضمها ديوان « صلاة ورفض » مغلفة في قصائد سيناء ومن التابوت ومن رصيف الوجود وجبال الصمود ، قبل أن تتوالى في الديوان نفسه قصائد أخرى تمثل علو الصوت ولملمة أشلاء الذات والدعوة إلى حركة الجسد ، أو تطوف مجموعة أخرى حول مآذن القدس وأصوات الأذان الذبيحة عليها .

وإذا ألقينا نظرة على مجموعة الآثار المتلاحقة القصيدة ، فسوف نجد الأداة التعبيرية تتوثب في يد الشاعر لكي تساعد على الوصول إلى جوانب موعلة في أعماق هذا الجرح ، ولن يتوقف الأمر بالأداة أمام اللجوء إلى الصورة كوسيلة للتقريب أو التجسيد وإنما ستخرج « الكلمة » ذاتها في كثير من الأحيان عن دورها الدلالي أو المعجمي لكي تؤدي دورا تعزيميا وسحريا ، وهو دور تعرفه اللغة للكلمة وربما تخفزنه في الأحوال العادية لمهمة مثل « السحر » عندما لا يريد السحرة من كلامهم إفادة معنى معين بقدر ما يريدون الدخول بسامعهم في طبقة نفسية خاصة والتأهيو بهم ومعهم إلى التعامل مع مناح معين ، ومنذ القديم عرفت اللغة أيضا نوعا من التماس بين وظيفة الكلمة السحرية ووظيفة الكلمة الشعرية وليست عبارة مثل « إن من البيان لسحرا » إلا مؤشرا قويا في هذا الاتجاه ، حين ينزع عنها لباسها المجازي ، والملكة الشعرية عند شاعر مثل بولدر تعرف بأنها « الساحرة الموهوبة » وعندما أطلق فاليري كلمة « كارمينا » عنوانا على أحد دواوينه فقد كان ينعش المعنى الكامن في هذه الكلمة اللاتينية الدالة على معنى « الغناء بقوة سحرية » (٣٩) .

إن كثيرا من الظلال السحرية تغد على الذهن وأنت تستقبل قصيدة « سيناء » النغمة الأولى من هذه الرباعية الحزينة ، حين تحس أن مدلولات الكلمات تتصادم وكأنها طيور فرزعت من مرقد آمن في جوف ليل سحيق ، وأن التراكمات عازقة عن أداء ما يتناط بها من مهام فلا الشرط يبحث عن جواب ، ولا الفعل يستند إلى فاعل ولا حرف العطف يتكوى على معطوف عليه ، وعندما نقابلنا في مطلع القصيدة أداة مثل « ... ولو » فإن علينا ألا نبحث عن قطاع من الخطاب تعد امتدادا له ويستدعي وجود حرف

العطف « الواو » فالخطاب مستمر في النفس قبل القصيدة وبعدها وليست هذه النغمة إلا نشوءا من جيل الجليد المنغمس العائم الطاق ، وليس علينا أن نبحث عن جواب لكلمة « لو » بل إن هذه الأداة سوف تتكرر في القصيدة إحدى عشرة مرة متتالية وكأنها كواكب يوسف في رؤياه ، قبل أن تلتقي بمؤشر لفحوى غمغمة الأداة :

ولو غالطتني مقادير غيب
على وجهها صيحة للنزوح
وشقت دروبى جنازاتها
بعطر شذاه زوال يغوح
ولو شطر الدهر إصفاة روحى
وصب الهود لنأيس الجريح
ولو عفش الهم تحت ضلوعى
وظل على رثتيها ينوح !!
ولو قفرت من دمس آهة
مسرة . كصليب المسيح
ولو جسدت نفسها حيرتى
إبائيل جن بهوى سفوح
ولو كلم الموت أنهار صفتى
واصفى سكونى لفش الفحيح
ولو فاجأتنى لفناء غيب
مدثرة بصفاء كسيح

.....
لأنبت ذاتى .. وأرجعتها
من العدم الهاجع المستريح
فكواسمى ترضعن وهم السعير
وترعش كل جسد وروح
وجثتك من كل حى ومن كل
ميت ، ومن كل لحن ذبيح

اناديك انت النداء الوليد لسمع ترنم فيه ضريح

لقد أوردنا هذا المقطع الطويل من القصيدة لكي نرى كيف يتحرك « الجزء » الخاص ، في إطار « الكل » الخاص ، حركة ليس من الضروري أن تلتزم بقوانين علاقة « الجزء » المطلق بالكل المطلق ، « مادامت تتسج لنفسها قانونا تلتزم به وتدعو قارئها إلى أن يفتش عن ملامحه ليتلقى المتعة المزدوجة من المحاولة والثمرة معا ، ومن ثم وليس من الضروري أن نبحث ونحن نتأمل البيت الأول مثلا عن سمات وجه مقادير الغيب التي تعلوها صيحة للنزوع وهي تغالطنا ، إلا في إطار ما أشرنا إليه من القوة السحرية والتعزيمية للغة ، وإلا في سلسلة ما توحى به للصورة التالية لها من ملامح أقل غياها لموكب الجنانزة الذي يشق دروب مقادير الغيب وقد فاح منه شذى عطر الزوال ، فنفحة الزوال الجنانزي في إطار التصعد الذي أشرنا إليه هي التي يمكن أن تنعكس من جديد على الصورة الأولى لا لتبهيها المعنى ولكن لتلقى حولها بعض الأشعة .

وليست الصور الثلاث المتتالية : « لو جسدت نفسها حيرتي ... ولو كلم الموت انهار صمتي ... ولو فاجأتني لثغاء غيب » ليست بأكثر طراعية للمعنى النفسي لمن يريد أن يخرج إحصاءها ، ولكن وجود « الجن » الصريح في الصورة وصورة « الهامة » الشائعة في الأساطير الجاهلية ، الظامئة إلى الثار والتي تقول اسقوني ، كما كان يعبر عنها ذو الإصبع العدواني :

يساعروو الإندع شمشي ومنقصتي
اضربك حتى تقول الهامة اسقوني

وقوع هذه الهامة في أودية الموت والجن ، هذا لناخ كله يؤهل دون معادل نثرى للحديث عن سنيان والمقبرة الكبرى

والجرح الظامئ لعام ١٩٦٧ م ، وإذا كان ظمأ الهامة يتجسد في صورة تالية :

« ظوامئ ترضعن وهم العبير » فإن التركيب اللغوي هذه المرة ، ترتبك أطرافه بالمقياس النثري ، فكلما « ظوامئ » وهي جمع ليس لها مراجع سياقية في التركيب السابق عليها إلا كلمات مفردة :

ولو فاجأتني لثغاء غيب
مدبرة ... بصفاء ... كسيح
لأنبت ذاتي - وأرجعتها
من السعد الهالجع المستريح
ظوامئ ترضعن وهم العبير

وسواء كانت اللثغاء أو الذات هي المرجع السياقي فإن الاتساق النحوي النثري لا يستقيم ، ولاشك أن مجال الحركة ينبغي أن يكون أوسع مدى أمام الشاعر ، وإذا كان القدماء قد عبروا عن ذلك بما أسموه ضرورات الشعر ، فإن البلاغيين المحدثين يقدمون بعض التفسيرات الأكثر شمولاً ، والتي يدرج تحتها جانب التعبير وجانب التصوير أيضاً ، يتحدث جاكوبسون عن الوظيفة الشعرية^(٢٠) ، فيرى أنها خلال تعاملها مع اللغة تطرح مبدأ التعادل والتداخل بين محورين هما محور الاختيار ومحور التشويق ، ذلك أن الوظيفة الشعرية للغة تفتار وتتسق في عملية الإنسان مثلاً بين الفعل والفاعل والمفعول تبعاً للمجالات التي يتم التعبير من خلالها ، فإذا أريد التعبير مثلاً عن معنى مثل « القطة » ، تأكل الفأر » فإنه يمكن أن يتم اختيار الأركان الثلاثة للجملة من حقل محاييد مثل التعبير السابق ، أو من حقل عاطفي مثل : « الشريعة ابتعلت النائم » لكن الخلط بين الحقل والمحاو هو الذي يتم اللجوء إليه في الشعر ، وإذا كان يقال مثلاً في جملة اسمية : « الأرض كروية » ويقال « الأرض مثل

البرتقالة « ويقال » الأرض زرقاء» فإن جاكوبسون يرى أن الشاعر الوارد ، لم يفعل إلا أنه خلط بين هذه المحاور عندما قال : « الأرض زرقاء كالبرتقالة » .

وليس هذا المنهج مجرد خلط في التعبير ، ولكنه تعبير عن

هوامش :

- (١) قصيدة أنا شاعر الوادي ، ديوان هكذا أغنى ، دار المعارف ١٩٧٧ م ، ص ١٦٤ .
- (٢) ديوان قاب قوسين ، الطبعة الأولى سنة ١٩٦٤ م ، ص ٢٤ .
- (٣) انظر : النقد الأدبي الحديث ، غنيمي هلال ، طبعة ثالثة ، ص ٥٠٩ .
- (٤) قاب قوسين ص ٩٨ ، ٩٩ ، وانظر كذلك قصيدة « صحراء العجائب » في الديوان نفسه وهي قائمة على فكرة « الفراسة » مجال للتجربة الشعرية .
- (٥) ديوان لايد ، ص ٧٦ .
- (٦) السابق ، ص ١٥٥ . (٧) La poesie par J. L. Joubert , P. 33 , Gallimard (٨) قاب قوسين ، ص ١٥٢ .
- (٩) Roland Barthes , Essais Critiques , Editions Seuil 1981 , pp. 228
- (١٠) انظر قصيدة ، سفن أفلحت ، ديوان صلاة ورفض ، الطبعة الأولى ، سنة ١٩٧٠ م .
- (١١) A. Breon Premier Manifeste du Surrealisme , Coll. Ideas , Paris 1963
- (١٢) حول هذه القضية انظر كتاب : Jean Cohen . Le haut Langage ، وترجمتنا العربية له قيد الإصدار
- (١٣) أحمد هيكل . دراسات أدبية ، دار المعارف سنة ١٩٨٠ م ، دراسة بعنوان : محمود حسن إسماعيل ، وسعات شعره حتى قاب قوسين « وكانت الدراسة قد نشرت من قبل في شكل مقال بمجلة الشعر ، يونيو ١٩٦٥ م .
- (١٤) شفيق السيد : دراسة لديوان : « هكذا أغنى » ملحق بالديوان ، طبعة دار المعارف ، ١٩٧٧ م .
- (١٥) علي مشنري زايد : ديوان لايد ، دراسة ملحق بالديوان ، طبعة دار المعارف ، ١٩٧٧ م
- (١٦) أحمد درويش ، الحوار الخلاق مع الطبيعة عند محمود حسن إسماعيل ، فصل في كتاب النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة ، مكتبة النهضة ، ١٩٨٨ م .
- (١٧) ديوان قاب قوسين ص ١٥ .
- (١٨) ديوان « لايد » ص ١٥٦ .
- (١٩) la poesie , J. Lambert . ap. cit , p. 71 (٢٠) الجاحظ : الحيوان ٢ ، ص ١٣٦ .
- (٢١) Voir R. Jakobson . Essais du linguistique . generale , et , Huit questions de Poetrique
- (٢٢) هكذا أغنى : قصيدة ضجة الروح ، ص ١٥ . (٢٣) المرجع السابق ، ص ٢٣ . (٢٤) المرجع السابق ، ص ٢٥ .
- (٢٥) المرجع السابق ، ص ٤٣ . (٢٦) المرجع السابق ، ص ٧٤ . (٢٧) ديوان صلاة ورفض ص ٥٣ .
- (٢٨) انظر « السلام الذي اعرف » قصيدة طويلة لمحمود حسن إسماعيل ، مع ترجمتها إلى الإنجليزيتية بقلم الدكتور مهدى علام . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ م .
- (٢٩) Voir . Poesie et Magie . Joubert . op. cit , p. 19
- (٣٠) Jakobson . op. cit , p. 76



محمود حسن إسماعيل بين ناقلين

فلحاضنى يا بحيرتى زورق الرو
... ح وغيبى فى ضجة الاكوان

وهذا التكثيف فى بناء الصورة الشعرية ، فى بعض تشكيلات الشاعر ، كاد يؤدى إلى ضياع الإحساس والمعنى والرؤية الشعرية .. وبخاصة فى ديوان « هكذا أغنى » وديوان « أين المهر » ثم قلت كشافة الصورة واتضحت معالمها ، واستطاع الشاعر أن يقترب من المتلقى فى ديوان « قلب قوسين » و « صلاة ورفض » و « نهر الحقيقة » .

وفى « نهر الحقيقة » تطالعنا الصور المتألفة ، المشعة التى تفرق كالصغور على أغصان الشعور حيث أغفل الشاعر التهويم تماما ، مهر يتكلم عن الأمل فى صور مشرقة متتابعة نامية ، بعد أن غرق قديما فى نهر النسيان وفى بحيرته ، وهو الآن يكشف اللثام عن زيف البشر ، ويهتك البراقع بعد أن كان يثن تحت تلال الشك ، وهو يتسم بعد أن كانت الكآبة ديدنه ومعتقده ، وهو يتكلم عن

اتسم التشكيل عند محمود حسن إسماعيل بالصورة بالإغراب ، حيث يلجأ الشاعر إلى تكثيف عناصر الصورة بحيث يستعصى شرحها وفقا لمنطق اللغة العادية ، أو يصبح هذا الشرح ضربا من العبث ، لكن يمكن تذوقها ، وإدراك دلالاتها بمنطق المذهب الرمضى فقط الذى يعد الغموض الكثيف وسيلة فنية مقصودة تسهم فى أداء الدلالة الشعرية بالإيحاء وخلق الجو ، وقصيدة « بحيرة النسيان » تمثل التكثيف المعنوى والخيالى والنفسى ، فإنها تتكون من أربعة أبيات فقط ، يقول (١) .

رفرفت فى دمسى ورفلت على الرو
ح وذابت بحيرة النسيان
عندها قد نسيت ذاتى وحسى
.. وزمانى وعيئه ومكانى
ونسيت النسيان حتى كانى
... هجسة فى خواطر الاكوان

أي قصيدة من قصائده ، فإنه لابد واجد بينها ما يقنع بأنه لا يرى الأشياء رؤية شعرية صحيحة ، تراه يجمع بين صور لا يمكن أن تكون وحدة للموصوف ، ولو أنه حرص على الرؤية الشعرية الصادقة لرايت التجانس الذي يعرّضه ، وأنا بعد أرجح أنه يلتزم الصورة من ذاكرته لا مما يراه بعينه أو يدرّكه بحسه^(١)

● ويعيب د/شكري عباد علي « محمود حسن إسماعيل » التقعيد البياني في تشكيله لصوره وينأته لعياراته ويقول : إن التقعيد البياني لا يعنى الإحساس في بعض طرقه لمعالجة ما يرى إليه الشاعر من أفكار وبخاصة الأفكار الاجتماعية التي لابد أن يخدم التشكيل الجمالي فيها الأفكار ويؤازرها حتى تلب المشاعر وتغير في الأحاسيس ففي قصائد (فقراء - بين الله والإحسان - فترة الإحسان) تلح مضمونا اجتماعيا رومانسيا ليس فيه إلا البكاء والاستبكاء لبؤس الفقراء ، ولكنها تصور ذلك بطريقة من التقعيد البياني لا تعمق الإحساس ، بل تجنى عليه ، لأنك بعد التحديق في تركيب هذه الصور بخيالك .. لا تحظى من روائها بطائل ، وربما لمح الشاعر الصور الجميلة فالح عليها ... حتى تركها تنزف دما وحسبك هذان البيتان في ابتداء القصيدة الأولى « فقراء » :

فقراء ؟ لا والله ، بل نحن الذ
ين شذا الإله يضيوع فوق ترابهم
يسقيهم لهب الحياة جدولا
خضرا تغرد كاسها أربابهم

فلو اكتفى من الصورة بالبيت الأول لاغنى ، ولكنه يعرض يركب صورة فوق صورة في معان غامضة ، يحاول أن يخلع عليها تأثيرا بالكلمات العنيفة الوقع كالواد ،

١٠٧

الأرض والشمس والبقاء بعد أن كان يصور النعش والليل والفناء ، إنه شباب فنى ، شباب القلب والروح ، يقابل به الشاعر الحياة ، وكان بدايته تعانقت مع نهايته ليعلنا أن الحياة تبع واحد ، وطريق واحد ، وإن اتسعت بين خطاهما الفجوات ، ويعيب د/محمد مندور « على الشاعر » « محمود حسن إسماعيل » طريقة تناوله للصورة وينأتها للفنى عنده ؟ فيقول : « الأستاذ » محمود حسن إسماعيل « يذكرنى دائما بالمتنبى ، ففي شعره رنين قوى في بسطة أوزانه وضخامة الفاظه ، بل في بعض صوره الشعرية المجتلية على نفس النحو الذى كان يصطنعه المتنبى أحيانا متمتلا على أبى تمام ، ولكنى أياذر فأقرر أن شعر المتنبى « غير شعر » محمود حسن إسماعيل « في معدنه النفسى ، وفي رؤيته الشعرية .

شعر المتنبى كتشعر « محمود حسن إسماعيل » من النوع الخطابى ، ولكن شاعر المحدثين كان شاعرا كبيرا ، وأما صاحب « هكذا أغنى » فشاعر يعيبه أمران خطيران :

أولهما : أن المتنبى نفس قوية عاتية متماسكة ، عاطفة المتنبى مغلفة مركزة عميقة ، لهذا تلوح كاذبة ، عاطفة المتنبى نارد داخلية لا تراها ، وإن الهبت اللفظ وأوقدت الصورة ، وأما إحساس « محمود حسن إسماعيل » فمفوض ، ويأبى شاعرنا إلا أن يزيده افتضاحا بقصاصات النثر التي يعلقها فوق قصائده ، وفي هذا ابتذال للنفس عنه نفرة ، عاطفة محمود حسن إسماعيل « مطرطشة حتى لتلوح سرايا عاطفيا ،

ثانيهما : اضطراب الرؤية الشعرية عند « محمود حسن إسماعيل » بل إننى لأخشى أن لا يكون له حقل شعري على الإطلاق ، وهذا أمر يتضح لمن يراجع صوره في

والنسوح والنهش حتى يفجأك ببيت واحد رائع .

**احباب جوع الطير جاع زمانهم
وتساقطوا ثمراً على احبابهم**

فنحس أن القصيدة كلها كانت تقتش عن هذا البيت^(٧) وموقف د/منذور من بناء الصورة عند « محمود حسن اسماعيل .. ومن رؤيته الشعرية يحتاج إلى مراجعة متأنية ترصد أسباب الخلاف ، ودواعي الهجوم .

إن الاهتمام الذي وجهه د/منذور : إلى محمود حسن اسماعيل (وهو) التناثر بين أطراف الصورة الشعرية) وبين صور لا يمكن أن تكون وحدة للموصوف . لا يدين الشاعر .. بقدر ما يوحى بإدراك الشاعر لروح عصره ، وبإحساسه بتطور التركيب الفني للصورة ، والعلاقات الخفية بين أطرافها ، وأن عامل المشابهة المحسوسة لم يعد الفاصل في قبول الصورة أو رفضها ، وإنما الصور المؤشرة التي تدرك كيف تنظم الأضداد ، وتقرب بين المتناقضات ، وتحدث انسجاماً كونياً مهما بدا في الوجود الخارجي من تناقض وتناقض .. وقد أدرك هذا البعد الفني لتفسير صور « محمود حسن اسماعيل » « الشعرية الدكتور /فليح السيد/ من مقدمته لديوان « هكذا أغنى » حين قال في معرض تحليله لهذه القضية معهداً طريقة تحليل الصورة الشعرية ، (لكن يمكن تذوقها وإدراك دلالاتها بمنطق المذهب الرمزي الذي يعد الغموض الكثيف وسيلة فنية مقصودة تسهم في أداء الدلالة الشعرية بالإيحاء وخلق الجوى) . ومن هنا نرفض ما عاب د/منذور على الشاعر ، ويمكن أن نقبل ما عاب د . شكوى عيك على الشاعر وهو « التعقيد البياني » حتى لا تفق هذه الظاهرة حائلاً فنياً بين القراء وتذوقهم للشعر ، فالشعر الحقيقي ينطق بلسان الجماعة .. ولا ينفصل عن الذات .

ونستطيع أن نحدد أهم معالم الصورة الشعرية وخصائصها عند محمود حسن اسماعيل ويضيق المقام عن إضاءة الشواهد المصاحبة للخواص .. وهي :

أولاً : الصورة الشعرية عند « محمود حسن اسماعيل » مركبة يغلغها التهويم والاستطراب ، وإن كانت هذه الخاصية تعد عيباً عند كثير من الشعراء .. فإنها عند الشاعر هنا تمنح الصور حيوية وحركة وتمدها بفزارة فنية وإيحاء .

ثانياً : الخيال الخصب الذي يوشى الصورة بما يبهر ويدهش ، ويمتاز هذا الخيال بخلع السمات البشرية على الجساد والنبات ، ويقترّب هذا الخيال من الأجواء الأسطورية .

ثالثاً : الصورة يستمدّها الشاعر أحياناً من ذاكرته فهي صور سمعية وليست صوراً بصرية . وتعد هذه الخاصية عيباً من عيوب التشكيل بالصورة عند الشاعر .. لأن المخيلة البصرية أقوى من المخيلة السمعية ، ولذا يبدو على الصور المنهوتة من الذاكرة الصنعة والتكلف .
رابعاً : لدى الشاعر قدرة على الاندماج بصوره الشعرية في الموجودات الخارجية إلى درجة الاتحاد والحلول

خامساً : يأخذ التشكيل بالصورة عند « محمود حسن اسماعيل » في كثير من التجارب الطابع الملمحي .. كما في قصيدة « عبيد الرياح » وذلك يرجع إلى قدرته على الانفعال ، وشغافية فطرته ووجدانه الحاد .

سادساً : تتميز الصورة عند الشاعر باستخدام الرمز في التعبير ، ويعبئ أن الرمز يصل بغموضه أحياناً إلى درجة بعيدة

سابعاً : تتشكل الصور الشعرية عند الشاعر من مفردات البيئة المكانية . وتتخلّق من لبناتها ، وتعبّر عنها

الحياة يقول :

جَلَّ عَزِيفَ النَّاسِ أَنْ يَقُوْهُ . إِنْسَانٌ
وَجَلَّ رُوحَ الْفَنِّ عَنْ تَنَاسُخِ الْأَبْدَانِ
فَالشَّعْرُ شَيْءٌ مَا بِهِ يَصْطَرَعُ الْجِيلَانُ
رُوحَ تَرْجِ الرُّوحِ كَالْإِعْصَارِ فِي الْبَسْتَانِ
بِزَرْقَتِهَا وَحِرْفَتِهَا ... وَنُورِهَا الْمَوْسِقِ
النَّشْوَانِ
وَحُمْرِهَا الْمَعْصُورَةِ الرَّحِيقِ مِنْ تَهَادُلِ
الْأَزْمَانِ

لكل جيل كأسه لا تفرضوا الدنان
هل الندامى حولكم عبادة الأكفان
فجددوا أرواحكم لا تنظلموا الميزان
فالشعر لمن من يد الرجحان
سبجياته سبجيات
ملهى النسوز عن خطى الديدان !!

تعبيراً أصيلاً ؟ فالصورة مستمدة من معالم البيئة في
« صعيد مصر » بما تخر به من إرث فرعونى وطقوس
مسيحية وشعائر إسلامية ، وليست الصور تقليدية ،
ولكنها من واقع الحياة حول الشاعر .

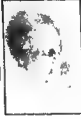
ثامناً : الصورة الشعرية عند « محمود حسن
اسماعيل » تخلصت من عيوبها الأولى مثل التعميم
والتجريد والتهويم ، ولجأت إلى التخصيص والتجسيم .

● إن « محمود حسن اسماعيل » مبدع فنان ، ينفر
من القيود ، ويثور على الأصفاد ، ويظلم إلى نور الحقيقة
الذى يفتح في مجال النفس ألف نافذة للحرية ، فهل
نستطيع وضعه داخل إطار محكم للصورة الشعرية ؟ إنه
يؤكد رفضه للأطر والمعايير الثابتة ويدعو إلى حرية المبدع
حتى تتدلج طاقاته الفنية .. وتجدد حركة الكون ونواميس

هوامش :

(١) انظر « الميزان الجديد » د/ محمد منصور ص ٩٨

(٢) انظر « مجلة الكاتب » ص ١٤٣ يناير ١٩٦٧ م انظر النص كاملاً بديوان « نهر الحقيقة » من (٧٠ - ٧٧)



تجربة الانتماء الوطنى

فى شعر « محمود حسن إسماعيل »

— ١ —

وإذا صحت مقولة أن الشعر ، والأدب بعامه ، هو الوتر الحساس الذى يتحرك بحركة الحياة من حوله ، فإننا نجد مصداقاً لذلك فى شعر هذه التجربة عند محمود حسن إسماعيل ، فقد تبنى قضية تحرير الوطن من براثن الاحتلال الأجنبى ، منذ وقت مبكر ، وذلك بقصيدته « راهب الغرب »^(١) التى أنشأها عام ١٩٢٥ إبان مظاهرات الطلاب ضد قوات الاحتلال ، وحين سقط بعض طلاب الجامعة شهداء فى تلك المظاهرات كانت قصيدته « على مذبح الحرية »^(٢) صوتاً شعرياً صادقاً ، يمجّد الشهيد ، ويؤسّس الأفضة الحزينة ، ويزيد الثورة اشتعالاً . واعتمد فى تقديم رؤيته الشعرية فى كلتا القصيدتين على البناء الدارمى ، الذى يعد خاصية بارزة فى شعره ، فى تلك المرحلة ، على الأقل .

ترتكز رؤية الشاعر فى قصيدته الأولى على دلتين أساسيتين . أولاًها - وهى تمهيد لباخرى - حضارة مصر العريقة الممتدة فى أعماق الزمن ، والتى هى مدعاة

للتجربة الشعرية عند محمود حسن إسماعيل وجوه عدة : شعر الطبيعة ، وشعر الحب ، ونطالع وجهها آخر يمكن أن نطلق عليه تجربة الانتماء الوطنى ، وهى تجربة تضرب بجذور بعيدة فى شعره : فإذا نظرنا إلى شعره فى الكوخ ، والفلاح ، وعدنا ذلك مظهراً من مظاهر الانتماء الوطنى فدلالة ذلك ارتباط هذه التجربة فى شعره بأعماله الشعرية الأولى . أما إذا قصرنا مفهوم الانتماء الوطنى على الانشغال بهموم الوطن : الأرض ، والإنسان ، والتأثر بما يتعرض له من أخطار ومحن ، والتجاوب مع ما يطرا عليه من تغيير نحو الأفضل ، فإن ذلك يعنى ربط هذه التجربة بديوانه الثانى « هكذا أغنى » ، وامتدادها بعد ذلك فى ديوانيه التالية ، وخاصة « نار وأصفاد » ، و « قباب قوسين » ، و « لأبد » ، و « التائهون » و « صلاة ورفض » .

الإحساس بالعزة والشموع والكبرياء ، ويتعين على المحتل تبعاً لذلك أن يتطامن أمامها ، وقد استطاع محمود حسن إسماعيل أن يوظف حرف المد (الفتحه الطويلة) في قوافي الأبيات وبعض الكلمات قبلها لإبراز ذلك الإحساس ، من حيث إن طول زمن النطق بذلك الحرف الممدود يعطى إيهام بامتلاء النفس وسموق القائمة :

عقدت تاجها على الشمس كبرا
 أن يُخَلِّي جواهرها ونضارها
 وبنت عرشها على مفرق الأهد
 سرام زهوا بمجدها وافتخارها
 وجرى النيل ساجدا بين كُفَيْهِ

سها جلال وروعة وصغارها
 الدالة الثانية : قيم النيل والسماحة التي فطرت عليها مصر منذ فجر التاريخ ، وهذه الدالة هي التي استثمرها البناء الدرامي للقصيد ، ماثلا في صراع بين المحتل الذي دلف إلى البلاد في مسوح الرهبان ، أول الامر ، ومصر التي أكرمت وفادته ، ورحبت به ضيفا عزيزا على أرضها :

قال : إنجيلي السلام . ففالت :
 مرحبا بالسلام جُلاً وجاراً
 اننا ریحانة الغريب ، وكهف
 للذي غُرِّه الحمى لاستجارا

لكنه ما لبث أن غير جلده ، وطلق يمكن لنفسه على أرضها ، ويمارس كل أساليب القهر والإيذاء ضد أبنائها المساكين الكرماء ، وكان على الشاعر أن يجدد موقفه ، وما كان له إلا أن يستثير العزائم للثورة عليه ، والموت جهادا في سبيل تحرير البلاد من قبضته :

فابعثوها نُصِم سمع الليالي
 ثورة نُضرم السُلمكين نلوا

مات عهد الكلام ! فلنجعل الشو

رة والموت للجهاد شعورا
 ويبدو البناء الدرامي في قصيدة « على مذبح الحرية » أوسع مدى ، وأشد حيوية منه في القصيدة السابقة ، كما أن مهاده هنا يختلف عن مهاده هناك ، وإن كان في كل منهما مهادا ملائما لتوجه العمل الشعري ، ودلالته العامة . تكمن ملازمة المهاد هنا في الربط بين موت الشهيد ، ومنزله في الملا الأعلى عند الله عز وجل ، وذلك أمر يتلج صدور المحيطين به ، والمتأثرين لموته ، ويسكب في نفوسهم شعورا بالرضا والسكينة ، كما تكن في رسم هالة من النور والعطر ، يتالق فيها الشهيد ، وكلا العنصرين يتدافع مع عنصر آخر مضاد له ينشأ عن الموت ، وهما ظلام القبر ، وتعلن الجسد وتغير راحته . دفع محمود حسن إسماعيل هذين العنصرين اليفيضيين ، بعنصري النور والعطر مازجا بينهما ، وبين بعض الدلالات الدينية الإسلامية ، مصورا بذلك كله عظمة الشهيد ، وتقدمه بمزايا لا تتحقق لغيره من البشر :

يلاوذي الجوى بشطك وادد
 خفقت له الأرواح بالصلوات
 ماضمه جدث هناك .. وإنما
 حُضنته دنيا النور في هالات
 سَهِرت عليه من السماء ملائكة
 تضي على سوابغ الرحمات
 ألق الضحى في ساحه متصوف
 ورغ يطوف بأقدس الحرمات
 وعواير الأنسام تخطر حوله
 زُبا بنفج عطره عبقات
 تنساب خائفة ، وتسرب غفّة
 كمطيب يمشى على عرفات

ثم ارتقى بعد ذلك بالتوظيف الفني لعنصره « النور » إلى مستوى المشهد الحي ، الذي تتحاور فيه المعاني المجردة ، وهو أحد مشهدين تشكل منهما البناء الدرامي للقصيدة ، ويمثل هذا المشهد في تحاور الليل مع بعض ظلماته ، حين فقدت خاصية وجودها ، ويدت نورا ساطعا :

سبيل الدجى اسدافه لما بدت
في ليله الغيمان ملتصعات :
مأبال ما اسدلبه فوق النورى
وضفوفه من حالك الظلمات
لما نزلت به على هذا الحمى ...
اضى متروح الشمس فوق ريباة ؟
فاجابت الاسداف : إن مضرّجا
بدم الفداء اضاء في سماتى
لما لحث رُفاته خلت الضضى
يزجى ركاب النور فوق سماتى
سَمُوهُ في الورق الشهيد وما اسمه
إلا الخلود بصفحة المهجات

أما المشهد الدرامي الآخر فإنه يشغل حيزا كبيرا من القصيدة ، وفيه يتابع الشاعر ، من خلال رؤيته الشعرية ، جثمان الشهيد ، مذلّة الكفن ، ومضى به المشيعون في موكب يحف الجلال ، ويتابعه نظرات الوداع ، ودموع الحزن ، ليدفن إلى جوار رفاته الذين مضوا مثله على درب الكفاح والشهادة . ويقدر ابتئاس هؤلاء الشهداء ، طوال الفترة التي ترقبوا فيها مقدم رفيقهم إليهم ، كان ابتهاجهم بوصوله ، إذ أيقنوا آنذاك أنه ظل وفيًا لعهد الكفاح ، فلم يستسلم حتى سقط في ساحة المعركة .

ويأتى الجزء التالى من المشهد ، ليكسب الطابع الدرامى مزيدا من الحيوية ، فعمل مقبرة من مقابر الشهداء شاعر ينشد قصيدة تفيض باللوحة والاسى :

اشجى بها الشهداء بين قبورهم
واثار شجوا الليل في الغابات
وشدا ، فكاد الغاب يسجد نشوة
ويرتّل الأشعار في السجديات
لكن روحا من أرواح أولئك الشهداء غضبت لذلك ، وانحت باللائمة على الشاعر وطالبت أن يستبدل بقصيدته الحزنية تلك ، قصيدة وطنية توجع حماسة الشهيد وتعرض له قصة كفاحه الخالدة ، واستجاب الشاعر لذلك :

فانسب وحى الشعر من اوتاره
كجداول في الحقل منسكبات
وغدا يغنى في الحمى : ياجنة
فجرت بين ظلالها نغماتى !!
الليل فيها قصة ابدية
والطير قارئها على العذبات
و في صور شعرية مكثفة قدم الشاعر ثورة شباب مصر على الذين استلبوا حريتها ، واستنزفوا خيراتها ، وما بذله هؤلاء الشباب من تضحيات في سبيل ذلك ، واثار تغنيه بتلك الامجاد الوطنية أرواح أولئك الشهداء ، فامتزت لذلك وانطلقت تقول :

ياشاعرا غنى فكاد نشيده
يهتز في الاكفان منه رفاتى
هذا خيال الخالدين فغننى
واعد بشعرك للشباب حياتى (٣)
وبهذا وصل المشهد إلى خاتمة الطبيعية ، وإن أوجت هذه الخاتمة كما أوحى غيرها من أبيات في القصيدة بأمر

آخر ، سبق أن أوحى به شعر الشاعر ، وهو اعتداده بموهبته الفنية ، ومباهاته بها .

وتأتى الأغلبية العظمى من قصائد ديوانه « نلر واصفاده ، امتدادا لحطائه في تجربة الانتماء الوطني ، وقد توزعت بين ثلاثة عناوين رئيسية هي : « في معارك الحرية » ، و « فجر الحرية » ، و « أغاني الحرية » . والرؤية الموضوعية لتلك القصائد تدفعنا إلى القول بأن محمود حسن إسماعيل شاعر ملتزم غاية الالتزام ، وظف فيه الشعرى في التعبير عن هموم وطنه وقضاياها ، واتسم بالخصور الدائم في الأحداث الوطنية الجسام التي مرت بها البلاد ، سواء في مواجهة قوات الاحتلال الأجنبي قبل ثورة ١٩٥٢ ، أو في مواكبة التغييرات التي جددت في ساحة العمل الوطني بعد قيامها ، بل إنه مضى إلى ما هو أبعد من ذلك في مساندة عملية التغيير التي تجرى على أرض الوطن ، فراح يعبر بقصيدته « لايد » - التي اتخذت من عنوانها هذا عنوانا لديوان كامل - عن روح الإصرار على المضي في الطريق الذي سار فيه العمل الوطني ، والتغلب على كل التحديات التي تواجهه ، وتعرض سبيله مهما بلغت ضراوتها والقصيدة تجربة شعرية جذرية بالتأمل ، فالشاعر يعتمد في تقديم الدلالة السابقة على وسيلتين ، أسلوب التكرار ، والصورة الراجعة ، فمضة عبارة تدل دلالة حاسمة على ضرورة المضي في الطريق : « لايد أن نسير » تتكرر في ثنائي القصيدة ، صحيح أنها لا تتكرر بانتظام ، لكنها أشبه بـ « القرار » الموسيقى الذي تترد إليه كل الألحان والأنغام ، في العمل الموسيقي الواحد ، مهما تغاربت أطوالها ، فهو يعمل معها بانسجام . أما الصورة الراجعة فيتمتع مداها ، وينطلق فيها خيال الشاعر انطلاقا لا حدود له . وهذه سطور أولى من القصيدة لنرى كيف يستخدم الوسيطتين السابقتين :

لايد أن نسير !!
ونجرف الأقدار من طريقنا الكبير^(١)
ونعصر الرياح في تلفت المصير
ونصنع الهشيم في احتضاره الأخير ..
فلم يعد لركبنا وقوف
ولم يعد لدربنا عكوف
..... ؟.....

وفي مجموعة السطور الشعرية التالية للمجموعة السابقة ، نرى تلك اللازمة تصدرها أيضا ، لتلقى بظلمها الدلالي (حتمية التحقيق) على صور شعرية ثلاث في سياقها يعد تحقيق مضمونها أمنع من مُقَاب ، وتلك الصور هي :

« قطف الظلال من محاجر الهجر » ، و « لقط الحبة من منافر النسور » ، و « بذر الربيع في مغالب الصفود » . وهذا هو التحدى الذي يعد اجتيازه انتصارا للإرادة الوطنية ، والصور تشع هذا المعنى بقوة .

على أنه في إطار استخدام الصورة الراجعة « يلعب » الشاعر أحيانا على عنصر التضاد بين ما هو ممكن ووارد ، من صور الفساد والتفريب ، وما يجب أن يكون من اجتناب لكل تلك الصور ، لتعمر الحياة ، وتمضى السفينة في هدوء :

« لايد أن نسير ... ١١ »
وإن توارت غرسة عن قطرة الشعاع
لص الضياء شدها في لحظة الرضاع
وضمها ليلته المهتوك في الضياع
لتشرب الذبول ، والأفول ، والضياع
وحسرة الهوان في طاعوته المضاع
لايد أن زردها تورق في البقاء^(٢)

ذات اليد المنهومة الكذابة العطاء
تشرب دمع غيرها ليُشرع الرياء
وتخلص للمح من الضحى بلا حياء
لتفسح الطريق في الأوهام للمساء

وهنا يأتي الرد الحاسم من قبل الشاعر ، لكنه رد تغلب
عليه مسحة الخطابية ، التي تتمثل في استخدام أساليب
مباشرة دالة على الرفض القاطع لموقف هذه القوى ،
وتحقيرها ، وتبئيسها من نجاح جهودها في عرقلة
المسيرة :

لا بد ، لا .. يا هذه ! إن يرجع الوراء
هيهات ! أن يعود يادجاله الخفاء
أمس الذي فتننا بالثورة والمضاء
فقد أحالت ظلمة رايحنا هباء
ورده انطلقنا الكبير
لجوره في وهدة المصير

والقصيدة من حيث بنيتها الإيقاعية تمثل خطوة من
خطوات الشاعر ، على طريق تطوير القالب الموسيقي
للقصيدة العربية ، فهولا يلتزم فيها الشكل المقطعي ،
الذي تتسار في المقاطع في نسق الإيقاع ، والذي سبق
له استخدامه بتقويمات متعددة ، لا سيما في ديوانه « أين
المفر » . وإنما يبنئ إيقاع القصيدة هنا على تفعيلتين
مختلفتين هما : « مستعلن ، فعول » (بتسكين اللام)
والتفعيلة الأخيرة منها ملتزمة في نهاية كل سطر من سطور
القصيدة أي أنها بمنزلة « العروض » أو « الضرب » في
القصيدة العمودية ، كذلك تلتزم التفعيلة الأولى في بقية
السطر ، لكنها غير مقيدة بعدد ثابت ، فقد تأتي مرة
أو مرتين ، أو ثلاث مرات . وفي مقابل ذلك هناك نوع من
الوحدة في القافية بين كل عددا من السطور الشعرية ،

وتلهب المسير
في دربنا الكبير
لتشرق الزهور في مخاض الحقول
ويلعب الظلام من بيارات الأفول
ويهدر الضياء في مرآة الوصول
وتسمع الضفالف قلل كرمها يقول :
مد الربيع كاسه لرحفنا الطويل
بالنور والعطور
وفرحة العصور
لا بد أن يسير !!

وقد عاد في مجموعة أخرى من سطور القصيدة إلى
تصوير موقف القوى المعادية لمسيرة العمل الوطني ،
سواء منهم الرافضون للتغيير التامسون عليه ، أم
الأفاقون ، والانتهازيون الذين يختلسون عطاء غيرهم ،
ويدعونهم لأنفسهم كذبا وثورا ، مستخدما في تقديم ذلك كله
صورا رامية متعددة تؤكد سمة رصدناها من قبل ، وهي
الإلحاح على المعنى الواحد ، ومحاولة استقصاء كل
أطرافه وجزيئاته ، والأسلوب الذي اتبعه هنا ، هو تكرار
صيغة معينة لإثبات صفة واحدة لموصوف واحد ، فهو
يصور تلك القوى المعادية للعمل الوطني ابتداء بأنها
« ذات أوجه بليدة الزواء » ، ثم يضيف إلى ذلك وصفها
بأوصاف أخرى تثبت إيجابيات سيئة وديئة ، كتلك التي
تبينها الصفة السابقة ، من مثل قوله :

ذات المسكون الميت في انتقاضه السناء
ذات الوقوف العبد ، في تحرك الفضاء
ذات الصدى الملقوف بالهمسة للنداء
ذات السهم الحاقد النظرة للضياء
ذات الوجود القابع المخضل بالفناء
ذات العكوف الناضب السجدة في الثماء

تفاوتت قلة وكثرة ، وقد تتقاطع القوافي المتماثلة بعضها مع بعض ، بيد أن توافر هذا القدر من الوحدة في القافية يمنح الإيقاع غير المتطرد شيئا من الاتساق ^(١) والاقتراسات التي أوردها من قبل توضح ذلك .

إن شاعرا على هذا المستوى من الإحساس العميق بهميم الوطن ، والتفاعل مع كل ما يجري على أرضه ، والالتزام بقضاياها ، لم يكن ليلتزم الصمت أمام الهزيمة القاسية التي منيت بها مصر عام ١٩٦٧ ، أو ينكسر وجدانه على مفوم ذاتية محضه ، معزولة عن واقعه الذي هو قطعة منه . وهكذا نرى محمود حسن إسماعيل يصدر عن صوت الضمير الوطني ، إذ يعبر عن نفسه في رفض الهزيمة والتصميم على دفع الإهانة ، وغسل العار ، وهو يؤدي ذلك شعرا في قصيدة له بعنوان « رفض الهزيمة » من ديوانه « صلاة ورفض » ، بالأسلوب المباشر نفسه الذي رأيناه في العبارة « اللازمة » في قصيدة « لايد » السابقة والذي يبدو أنه رد الفعل التلقائي في مثل تلك المواقف ، لدى الشعراء الذين يتميزون بالصلصالية الزائفة والامتزاز الشديد بالذات ، وما يصحب ذلك غالبا من توتر الشعور ، وجيشان العاطفة . لهذا لا غرابة أن تتكرر الأفعال الدالة على الرفض (أرفض ، يرفض ، ترفض) مرات كثيرة بلغت خمسا وعشرين في قصيدة متوسطة الطول ، وكلها جاءت في أوائل السطور ، وبعضها كان يتوالى عدة مرات كأنه قد أُنفِست متلاحقة .

هذا مع استخدامه للصور الرامزة ، على غرار ما فعل في « لايد » أيضا ، وإن كانت هذه الصور هنا أقل من نظيرتها هناك . ولتحاول تبين ما قلناه في النموذجين التاليين من القصيدة :

ترفض روحى كل رؤاها

يرفض زمنى ان يحياها .
يرفض صمى همس صداها
يرفض غضب النساى سراها
يرفض وهمى ان يتمثل
طيف اسى منها يخترىة !

كذلك يقول :

ترفض أرضى ..
يرفض عرضى
يرفض كبرى طعنى !!
يرفض وجهى
يرفض لهب تحت جراح القلب دفين ١١
يرفض كل وجود حوى ،
كل حراك ، كل سكن
يرفض ان يحياها قدرا ..
لم تسحقه رياح جنوى ١٢
حتى يصعب يوم النار
خطاها السود بكل بنية
حتى ينفذ حقد الرمل
صداها الاثم من ايديها
حتى يرفع وجه القديس
اذان النصر إلى حاميه

ومع أن القصيدة مخامرة تجريبية من قبل الشاعر ، فيما يسمى « قصيدة النثر » - ولعلها المحاولة الأولى والأخيرة عنده - فإنه قد استطاع أن يوفر لها من عناصر الانسجام والتناسق الموسيقى ما يعوض فقدانها لما يحققه الشكل التقليدى ، والشكل المخطئ أيضا من نسق إيقاعى مطرد في القصيدة كلها . فمشة تماثل بين كثير من قوافي السطور ، ومشة قدر من التجانس الصوتى بين الكلمات ، وقدر آخر من التوازن بين الجمل ، إضافة إلى

تكرار سطر كامل عدة مرات ، مرة في مطلعها ، وآخرى في خاتمها ، وثلاث في ثنائياها ، وهذا السطر هو قوله :

« أرفض أن أتوهم نغش خيال عبرت فيه ! »

وأكد أقول إن القارئ أمام توافر كل هذه العناصر في القصيدة يجد نفسه مدفوعا إلى ترديد كلماتها بنغم متسق موحد ، يصعب مخالفتها والخروج عليه .

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن : لماذا أقدم الشاعر على هذه المحاولة التى تعد الأولى من نوعها بالنسبة له ؟ لقد ألقى هذه القصيدة في مهرجان الشعر العربى الثامن بالقاهرة عام ١٩٦٨ ، وعقد الستينيات هو العقد الذى شهد نزوع عدد من الشعراء العرب في سوريا ولبنان بالذات ، إلى استخدام هذا الشكل - إن جاز تسميته شكلا - كما كانت مجلة « شعر » اللبنانية هى المجلة التى احتضنته ، وروجت له ، وقد كان بعض من هؤلاء الشعراء ومشايخهم من النقاد حاضرا في المؤتمر ، لذا يمكن أن نحسد بأن الشاعر حين قدم هذه القصيدة كانما أراد أن يثبت - وهو الشاعر المخضرم - أن انحصاره إلى الشكل التراثى المحافظ في موسيقى الشعر ، وعراقته تاريخه معه لا يصلحان دون مواكبة آخر التطورات وقدرته على استخدام أحدث الأشكال الموسيقية ، فالشاعرية الأصلية تبع يتدفق بالعطاء المتجدد دوما ، لا يفيض ولا ينضب .

لقد كان لهزيمة سنة ١٩٦٧ المروعة في نفس الشاعر صدى أعمق من أن تستوعبه قصيدة واحدة ، فقد فجرت لديه مشاعر متعددة ، فجرت الشعور بالغضب والثورة ، والشعور بالأسى والألم ، والشعور بالمهانة والخزى الذى يلح في طلب الثأر ، والانتقام للكرامة الجريحة ، وفاضت بذلك قصائد متعددة ضمها جميعا ديوانه « صلاة ورفض » ، والذى تجدر ملاحظته أولا أن أغلب قصائد هذا

الديوان من الشكل الجديد الذى يقوم على وحدة التفعيلة ، أو ما يعرف باسم « الشعر الحر » . وقد يبدو ذلك مفاجأة لكثير من القراء . لكن الذى يبدو غير معروف على نطاق واسع أن محمود حسن إسماعيل خاض أول تجربة له مع هذا الشكل ، قبل صدور هذا الديوان بحوالى أربعين عاما ، فقد كتب قصيدة في رثاء أحمد شوقي إبان وفاته عام ١٩٣٢ بعنوان « ماتم الطبيعة »^(٣) ، ونشرتها مجلة « أبو لو » في عددها الصادر في فبراير من عام ١٩٣٣ ، وقدمتها بعنوان (قصيدة من الشعر الحر) ، ثم أعادت مجلة الهلال نشرها في عددها الصادر في أكتوبر سنة ١٩٧٠ . ولسنا ندري السبب الذى دفع الشاعر إلى إغفال نشرها في أى من ديوانيه التى صدرت خلال الفترة الممتدة من أوائل الثلاثينيات وحتى أوائل السبعينيات ، إذ لم تنشر إلا في ديوانه « نهر الحقيقة » الذى صدر سنة ١٩٧٢ ، أى بعد نشرها في مجلة الهلال بعامين ، وكأنما كان إعادة نشرها هناك مشجعا له على الاعتراف بنسبتها إليه ، وضمها إلى بقية أشعاره .

وعلى أى حال فإن استخدامه لهذا الشكل ، في ذلك التاريخ المبكر ، يضعه بين الشعراء العرب المحدثين الذين رادوا الطريق إليه ، مستبقا بذلك أكثر الاسماء التى تردت في هذا المضمار ، من أمثال عبد الرحمن الشرقاوى بقصيدته « رسالة من أب مصرى إلى الرئيس ترومان » المنشورة سنة ١٩٥٣ ، ولويس عوض بديوانه « بلوتولاند وقصائد أخرى » الذى صدر سنة ١٩٤٧ ، بل وعلى أحمد باكثير بمسرحيته الشعرية « إخناتون ونفرتيتي » التى صدرت سنة ١٩٤٠ .. يسبق محمود حسن إسماعيل كل هؤلاء ، وبالطبع يسبق بدر شاكر السياب ونازك الملائكة اللذين اكتسبا شهرة زائدة في هذا المجال ، دون وجه حق ، ويقرن اسمه بالرواد الأوائل لهذا

الشكل الجديد ، وهم أحمد زكى أبو شادى ، وخليب شيبوب ، ونقولا فياض .

وإذا كانت قصيدة « رفض الهزيمة » تبدو أكثر مباشرة في تقديم دلالة الرفض للهزيمة ، وكانت بذلك أقرب إلى التعبير عن أول رد فعل لها ، قبل أن يتقنع غبارها تماما ، ويؤوب الهزيم إلى نفسه يلحق جراحه ، كمن طعن بسكين على غرة ، فثأر ذلك ثأثرته ، دون أن يدرك بعد أبعاد الطعنة وعنف آثارها - إذا كانت القصيدة السابقة كذلك فإن قصيدتي « من القابوت » ، و « من رصيف الوجوه » تصوران ما أسفرت عنه الكارثة من عقى الجراح ، وهول الصدمة ، وما خلفته من تداعيات نفسية مدمرة : من تفسخ الذات والأشياء ، وغياب عن الوعي ، واختلاط للرؤى .

في قصيدة « من القابوت » تلعب ثنائية التناقض دورها في أداء معنى الاضطراب والتفسيخ ، فثمة « عصا » يبعثر الشاعر ويجمعه ، يخرسه ويسمعه ، يشفع له ويردعه ، يودعه القبر ميتا ، ويذفعه إلى الوجود حيا . هكذا اجتمع في ذاته الموت والحياة معا :

من الجرح الذى مازال نهش يديه ،^(٨)
إعصار يبعثرنى .. ويجمعنى !
وينسخنى بذاتى طيف ذات منه ..
يخرسنى .. ويسمعنى
ويجعلنى كعصية معلقة بعفو الله

يشفع لى .. ويردعنى !
ويجمعنى .. كقابوت عتى الرفض ،
يقبرنى .. ونحو ضحاه يدفعنى
تداخل فى مهلك
وحى ثائر الميلاد .. يخفضنى .. ويرفعنى !

هذا التداخل بين ذاتة الميتة ، وذاتة الحية إن هو إلا تصوير لضياع المعايير والنسب وذوبان الحدود بين ماهيات الأشياء ، وذلك حين تفتيق ذات الشاعر لحظة من ذهولها المطبق ، وتعبير عن وجودها بضمير المتكلم « أنا » في استغراب واستنكار لمن يتجاهلها - لا ندري من هو - يكون جواب هذا « الآخر » سريعا بالرفض :

اقول : أنا ! فيرفضنى
وحين يطل وجه الأمس فى
.. رؤاه تفرعنى !!

وعلى درب التناقض أيضا ، يأتى تناقض ما بين « الحاضر » و « الماضي » الحاضر الكتيب المهن الذى زلزل النفس ، وأحالتها وهما من الأوهام ، والماضى المتعلق بالقوة ، المزدان برأيات النصر ، :

أذاتى هذه ؟
أم انها الأوهام ..
ترجمنى .. فترجعنى إلى نسبي ،
أنا ابن الشمس ، والبيداء ،
والطارات ، والرايات ، والغلب
أنا ابن السيف ، والغزوات .. ،
والصهوات ، والنجدات ، والغضب
.. زئير الأمس فى خلدى .. يعاتبنى ويفزعنى !
وجرح اليوم فى كبدي .. صداه امر يلسعنى !

في هذه الدائرة نفسها دائرة انهيار الذات من الداخل ، وانطباع الرؤية وتبدد الوعي بالوجود ، تدوير القصيدة الأخرى « من رصيف الوجوه » ، فكل تلك الدلالات ، وما يتصل بها من الشعور بالانكسار ، والضياع ، والعدم ، تمثل في الصور التى تشكل منها السياق

الشعري ، وأول ما يواجه القارئ منها صورة الغريق العابر :

ولفت في الطريق كعابر غريق

وهي صورة مركزية ، بكل مانتعني من تقطع الروابط بين ذات الغريق ، وعالم الأحياء ، وتلك دلالة تتسع لكل الدلالات التي اشترنا إليها . ثم إن « الغرق » يستدعي إلى النفس « البحر » و « الخوض » و « الشرب » فكلها كلمات ذوات دلالات وثيقة الصلة به ، متجانسة معه ، لكن الشاعر يدفع بينها بكلمات أخرى ذوات دلالات بعيدة عنها كل البعد ، ومنها جميعا تتشكل صورتان مُغرقتان في الغرابة ، هما قوله :

يخوض بحر الدمع بالنسيان ويشرب الوجود بالأجفان

لكنهما بهذا التشكيل تولدان أقوى دلالات الانقسام الكامل عن دنيا الحياة والأحياء . وتأتي صورة تشبيه الناس حوله بعيدان مقصوفة في قوله :

والناس خُلْ خُلْ عيدان مقصوفة من روضها الحيران

لتضيف دلالة جديدة ، تتمثل في شيوع حالة العجز والشلل التام التي أصابت الناس ، فالمتوقع أن يهرع الناس لإنقاذ الغريق ، لكن أحدا هنا لا يمكنه القيام بأي شيء . لقد تصلب الجميع في أماكنهم ، وغدوا أجساما منتصبية لا روح فيها ، وإلا فماذا تعني « العيدان المقصوفة ؟ » أليست شواهد جامدة على حياة كانت ثم غابت ؟ . وصورتان أخريان بناهما الشاعر بأسلوب شديد اللامحية للدلالة على معاني التهرق ، وانطماس الرؤية ،

واختفاء النسب الصحيحة بين الأشياء ، وهاتان الصورتان هما قوله :

عينوه أكفان ، مفقوءة الزوال ولمحه أزمان ، مهروءة الأسمال

ولنعد قراءة السطرين مرة أخرى ، وسوف يتبين لنا أن الشاعر يبنى الصورتين معا على علاقة معكوسة ، بمعنى أنه ينبغي أن يعكس الوضع بين الصورتين ، إما بأن يتبادل كلا الطرفين الألفين من الصورتين موقعيهما ، أو أن يتبادل الطرفين الآخران ، فالأكفان أحق بأن توصف بأنها « مهروءة الأسمال » ، والعكس صحيح ، أي أن الأزمان أجدر بأن توصف بأنها « مفقوءة الزوال » . والشاعر يوظف هذه العلاقة المعكوسة للدلالة على اختلال الأوضاع ، وانقلابها رأسا على عقب ، وتعميقا لهذا الاختلال تأتي صور أخرى في أعقاب الصورتين السابقتين : مثل

وموجه تلفت المصلوب وخطوه من خطوه هروب

وذاته من ذاته مرووق

وغاب كل شيء عن وهم كل شيء

إلا العبور الأبله المسلوب والزمن المحرك المصبوب ..

كيف يمكن ذلك ؟ لا مجال للجواب ، لأن اللامعقول هو الذي بات واقعا ، فلا يسوغ الاحتكام في تقييمه إلى مقاييس المعقول .

وقد فجرت محنة عام ١٩٦٧ أيضا لدى محمود حسن إسماعيل إحساسه الديني ، إلى جانب إحساسه الوطني ،

فكتب عدة قصائد من وحى إحساسه بالمقدسات الدينية التي انتهك الإعداء حرمتها ، كاحتلال القدس ، وحريق المسجد الأقصى ، وكلها قصائد تستثير الوجدان الديني ، وتزهز به الأعماق ، وتملؤه بالصدق والكراهية ضد أولئك الذين دنسوا تلك الأماكن الطاهرة . ومع أن قصيدته « وجئت أصلي » تشبه في بنائها قصيدة « لأبد » التي سبقت الإشارة إليها ، من حيث اتساق عبارة العنوان محور ارتكاز للقصيدة كلها ، ثم يتشعب السياق ، وتمتد أطرافه ليؤول إلى تلك العبارة من حين إلى حين - فإن هنا ملمحا أسلوبيا جديدا ، إذ تبدأ القصيدة بجملة مصدرية بحرف العطف (الواو)^(٩) : « وجئت أصلي » . وقد يذهب التحليل النحوي التقليدي إلى القول بأن « الواو » بحسب ما قبلها ، وهي عبارة لا تفيد شيئا ، بل إنها تسلب الواو قيمتها الدلالية في النص . أجل لم يسبقها تعبير لغوي ظاهر ، يمكن توصيف وظيفتها النحوية تبعاً لعلاقتها به ، ولكن نرى أن استخدامها هكذا يشي بدلالة لها مغزاها . إنها تشير إلى أن حدثا أو أحداثا قد وقعت قبلها ، وأن البدء بها ليس من فراغ ، وإنما هنا تحرك وعمل من أجل تحقيق الدلالة الواقعة في حينها ، وهي أداء الصلاة ، وكان التعبير بها إنما يصل ما هو « ظاهر » بما هو « مضمّر » .

وجئت أصلي

.. ورغم اندلاع الدجي ، كالبراكين حوى ،
ورغم الأعاصير ترمي خطاها بسفحي وجرمي
.. وساحات هوى

أتيت أصلي !

.. ورغم احتراق الدروب ا
ونهب الخطوب لحبات قلبي ورملي ا
أتيت أصلي ا

وثمة ملمح أسلوبى آخر نراه في هذه القصيدة ، وإن لم يكن جديدا في الواقع ، فقد سبق أن رأيناه في قصيدتيه « أغنية من الكوخ » و « بغداد » ألا وهو طول الجملة الشعرية طولاً ملحوظاً ، إذ بدأ بأحد طرفيها وتتوالى بعده معطوفات متعددة يكملاتها ، إلى أن يأتي الطرف الآخر الذي يتم به المعنى ، فهو يقول هنا :

.. ورغم اندفاع الذئاب ، على كل باب ،

به حسرة من شرايين اهل

.. ورغم الشياطين تعوى يغيظي وشجوى

وبالفار تشوى وتكوى مزامير خطوى

.. ورغم الرزايا .. وتجوألها في خيلى وإيكي

وعشبي وسهلي

وليل المخايا على راحتيتها

يزمزم كالجن خلف جئزات نكلي

دهست السدود

ودست القيود

وجزت الحدود .. وجئت أصلي !!

ولاشك أن بناء العبارة الشعرية على هذا النحو من الطول يشهد بطول نفس الشاعر ، وتمكنه من ناصية البيان ، وقدرته الفائقة على صوغ تجرّيته الشعرية في الانساق التعبيرية التي يراها ملائمة .

— ٢ —

وإذا كانت القصيدة السابقة وأخرى تابعها في انديوان نفسه مثل « القدس تتكلم » ، و « الأذان الذبيح » و « المسجد الصائير » ومثل « قسوى إلى الصلاة » في « المتأهون » يمتزج فيها الحس الديني بالحس الوطني ، فإن ثمة عددا كبيرا من قصائد الشاعر تمحضت للحس الديني وحده ، وهي بهذا الاعتبار تمثل وجها آخر من

أسلفنا الحديث عنها من قبل ، كالأعتماد على الصورة المجازية أو التشبيهية ذات العلاقات الغريبة ، والحوار ، وتشخيص المعنويات وتتبع المعنى ومحاولة استقصاء مظهره . وهذه أبيات من قصيدته « العودة إلى الله »^(١٠) تتجلى فيها أكثر تلك الخصائص :

رب أنسى لك عدت من سراب فيه تهُت
وعلى وجهي شظايا ندم فيه انتهيتُ
وكهوف من خطايا ، تحتها نار وصمتُ
وطيور ذرفت سرى وطارت حيث طرتُ
وتلاشت في زوايا خلدي أنسى سريرت
فيذا أبكى ، أراها ادمعا مما بكيتُ
وإذا أشكو ، أراها كل مامنه اشكيتُ
وإذا أهرب ، كانت كل درب قد سلكتُ
وإذا اغفو ، أراها كل حلم قد رايتُ
وإذا افزع للوهام ، كانت ماؤيفتُ
وإذا غنيتها النسيان ، غنت ماذكرتُ
ومعت ذاتي ، وعابت لي بما كنت دفتُ
رب جنبني صداها ، فهي أعدى من عرفتُ
هي نفسي ، وهي شيطانى الذى منه هربتُ
وبعض تلك القصائد الدينية عند الشاعر تبدو ترنيمة عذبة ، تشدو باسم الإله الأعظم ، وتجد ذاته العلية ، وتتغنى بما هو أهله من صفات الجلال والكمال ، وتذوب شوقاً وهياماً في نوره الأسنى الذى منه فاضت جميع الكائنات ، فهو مصدر كل مآل الوجود ، ومنه يستمد كل ما في الكون حياته ، فهو الملجأ والملاذ ، وهذا ما نقرؤه في قصيدته « الله »^(١١)

هو الحب في كل خطوى أراه
واسمع في كل همس صداه
هو الظل .. إن مس قلبي الهجيرُ

وجوه تجربته الشعرية الثرية المعطاء . وقد سبق لنا التنويه باتكاء الشاعر على بعض الدلالات الدينية الروحية في تقديم رؤيته الشعرية ، حتى فيما يظن أن تلك الدلالات بعيدة عنه كالحب ، كما أشرنا إلى توظيف تلك الدلالات أيضاً في رؤيته الشعرية لطبيعية ؛ ودلالة ذلك كله أصالة النبع الدينى عنده كمصدر فنى يستمد منه ، بالوعى أو اللاوعى ، دلالة الشعرية ويزداد الأمر وضوحاً وتأكيداً بالقصائد التى نحن بصددما ، فهي قصائد كثيرة ومتنوعة ، وافقت في مسيرته الشعرية ، وعبر دواوينه كلها ، بدءاً من « أغاني الكوخ » ، وانتهاء بـ « موسيقى من السر » ، مع اختلاف واضح بينها في الطابع ، فهناك قصائد تعد استلهاماً لبعض الأحداث الكبرى في عهد الرسول عليه السلام كقصيدته « ثورة الإسلام في بدر » ، في ديوان « هكذا أغنى » ، ومنها كل القصائد التى جاءت تحت عنوان « نبي الحرية » في « نلر وأصفار » ، وهى : « قصة ظلام » ، و « جنازة الوثنية » ، و « معجزة العنكبوت » ، و « الفارس المنحدر » و « نشيد الغار » ، ومن تلك القصائد أيضاً « سجدة في طريق النور » في « لآبد » و « مع النور الأعظم » في « نهر الحقيقة » .

وهناك قصائد أخرى ذات طابع ديني إسلامي أيضاً ، لكنها ليست تقديمياً شعرياً أحدث تأريفي كالأنوع السابق ، وإنما هى أقرب إلى المناجاة الروحية الشجعية بما تغنى به من ابتهاج إلى الله ، وخشوع لعظمته ، وتذلل في حضرته ، وطلب لغفره ومغفرته . وتلك القصائد متفرقة في دواوينه كلها ، وإن كان أغلبها في « قلب قوسين » . وما هو أهم من ذلك أن هذا المنوع الدينى الروحي في كلا النوعين من القصائد السابقة لم يؤثر سلباً على روح الشعر وغنيته فيها ، فهي تحمل كثيراً من خصائص فنه التى

هو العطر .. إن غاب عنى العبير
هو الطهر .. فوق جبين الطفولة
هو الصفر فى كل روح جميلة

... ..

هو الحق فى كل حرف نطقته
هو العهد فى كل سر كتمته

... ..

هو النور .. فى كل فج يسير
ويمحو الدجى من خفاء الصدور
هو النور ..

.. فى كل قلب حياة

وفى كل وجه صلاة

— ٣ —

وفى قلديرنا أن هذا اللون من شعره الدينى ليس
إلا مظهرا من مظاهر تجربة شعرية أوسع وأشمل ، وهى
تجربته التأملية ، التى يجوب فيها بعقله ويجدانه عوالم
النفس والكون من حوله ، محاولا استبطان أسرارها ،
واستجلاء ما يكمن فى حناياها من حقائق ، مستهديا فى كل
ذلك بخيال الشاعر ولحه ، هكذا يأتى عطاء تلك التجربة
تسارة فى ثوب دينى روحى تصاسب النفس فيه ذاتها ،
أو تسبح فى عالم الملكوت تبتهل وتمجد ، وتارة أخرى يكون
إلفضاء بما يزيق النفس من هموم ، أو محاولة لسبر أغوار
النفس البشرية ، وكشف دروبها ومسالكها فى الحياة ،
وطورا يكون استغرافا فى كنه معنى مجرد أو مفرد من
مفردات المادة الكامنة فى الطبيعة عن مغزى وجوده ؛ وعن
ثم تتعدد مظاهر تلك التجربة وتتذوق بحيث يصعب
حصرها وتصنيفها ، وعملية التصنيف تلك ليست
إلا مسألة نسبية ، واجتهادات تختلف فيها وجهات
النظر ، إذ لا توجد فوارق حاسمة بين أنواع الدلالات

الشعرية ، وإنما تتداخل وتتشابك ، وتتعدد ، لا سيما إذا
كانت منبثقة جميعا من معين شعورى وفكرى واحد .

وقد بدت خيوط هذه التجربة فى دواوينه الأولى ، لكنها
كانت قليلة وغير واضحة ، ثم أخذت تنمو وتعمق باكتساب
الشاعر المزيد من المعرفة والخبرة بالحياة والناس ، حتى
غلبت على قصائد ديوانه الأخيرين : « نهر الحقيقة »
و « موسيقى من السر » .

من القصائد الطريفة التى نقرأها لمصدره حسن
إسماعيل فى هذه التجربة قصيدته « فى صحراء
العجائب »^(١٦) ، التى تمثل رحلة تأملية فى سراديب
النفس الإنسانية ، يقدم خلالها نماذج بشرية متباينة
الطباع والسلوك ، لكنها جميعا نماذج غير سوية
ومرفوضة يؤمذ البدء أوصى إلينا الشاعر بسوء هذه
النماذج وخطورتها ، حين صور نفسه به « الصاوى » ،
فالصاوى لا يتعامل إلا « مُنْعُ الأفاعى والحيات ، ومنطقة
عمله هى الأماكن المهجورة الموحشة . وهكذا حاول الشاعر
أن يطرق دروب النفوس الخبيثة من البشر ، ليستكشف
حقائقها ، وهو يقدم رؤيته لتلك النماذج البشرية تقديماً
شعرياً غنيا بالمصور الدالة ، فهذا إنسان لامع البريق ،
ناعم اللمس ، لكنه سبيء الطوية ، مظلم الأعماق ، أشبه
بالربوة الخالية المنظر التى يتغنى الطير فى جنباتها ،
ويسكن إليها العشاق يطيارجون أحاديث الهوى ، لكنها
فى الوقت نفسه تخفى دروباً خبيثة تحت ظلالها ، وبها من
الأفاعى القاتلة ما يفوق الحصر ، وحق للشاعر حينئذ أن
يستجير بآه منه :

أمانك ربي : ذلك الوجه ريوة

تغنى بها الأطياف من كل جانب

تكاد تنادى العاشقين إلى الهوى

وتجرى لهم أسرارها فى المغارب

مزنرة الأغصان بالعطر والندى

وهمس الصبا في مرعشات القرائب
وتخفى دروبا في ظلال خبيثة
بها الريح ما أبقت حذارا لهائب
عداد الحمى فيها أفاع حية
كريمات صب الموت فوق المعاطب
.. ..

وقفت طويلا فوق اعتاب روضها
وناديت رب الكون : ماذا صاحبى
أجرنى . فهذا الوجه كم صدت سره
ولو كان معصوما بغدر الغيايب
فلم السق إلا آدميا يسوقه
بجنبيه ذئب مستعرا المخالب !
وهذا نموذج آخر من بنى الإنسان ، لا يؤمن بقيمة
أو مبدأ ، وإنما هو شخص نفعى يقيد حركته وسكونه بما
يحقق مصلحته الذاتية ، فتدور شراعه مع الريح حيث
دارت ، فهو ذو وجهين مقززين « وجه مقنع بأخر مدسوس
بزى العنكب » :

يجارى وجوه الناس في كل نظرة
ويسرب في قيعانها كالشعالب
ذليل لما يصفى إليه ، قصمه
خطام ذلول في حبال كواذب
تسرى طرفه عبدا لعينيك ضارعا
على أى حال من فنون الضابط
تنوح فيعوى أو تصيح فيمضى
ويصبح شيئا من سكون الحارِب

ولا يكتفى محمود حسن إسماعيل في تصوير هذا
النموذج بما سبق ، وإنما يمضى ، بطريقته في تتبع مظاهر
المعنى الواحد ، فيقدم صورا أخرى له ، تأثير السخرية

اللاذعة من تلوته السريع في المواقف ، ويبدو فيها قلم
الشاعر أشبه برشة رسام بارع من فنانى الكاريكاتير .

إذا قيل : هذا المصخر ماء .. رايته
يرد للينبوع شوق السباسب
وإن قيل : هذا الماء نار .. رايته
عليها مجوسيا عريق المذاهب
وإن قيل : تلك النار فجر .. رايته
أذان مصل هز سمع الكواكب
وإن قيل : هذا الفجر قبر .. رايته
من الشكل يستجدي دموع النواذب
تلاشى بلا موت ، وأودى بلا ردى
لعل بهذا النعش بعض المكاسب
ونطالع نمودجا من تلك النماذج القبيحة ، نموذج
الإنسان الذى لا يعرف إلا الشر ، ولا يطوى جوانحه إلا
على السوء ، وهو في ذلك بعيد الغور ، ليس له قرار ، ومهما
يبدل الإنسان من جهد لاكتشاف خبيثة نفسه ،
وما يضمه في داخلها فإنه لا يحز أى نجاح :

ووجه سراب البيد يخشى ظنونه
فيزور عن رؤياه خوف العواقب
يمر به مر الظنون .. كانه
من الذعر ، صدق مر في وجه كاذب
وتمعن في نجواه عرافة الضمى
فتكتش في خط على الرمل خائب
يخادع .. حتى نفسه ! قطريها
بجنبيه جب قاعه في الجوانب
ويتوالى تصوير الشاعر لعدد آخر من النماذج الرديئة
من بنى الإنسان ، فنرى صورة « دعى العلم » ، وصورة
« دعى الدين » ، وصورة « الواشى النمام » الذى يجعل كل
همه تسمع الأخبار والإحاديث ، والهمس بها إلى

الآخرين ، بل يطيب له ذلك ، ويجد فيه إشباعاً لذاته ،
حتى ليحزنه ألا يقوم به :

وجهه سألت الله : لا مر ثانياً
ولا أتجهت يوماً إليه مذهبي
به سحنة الواشي ؛ لها سبع أعين
لها سبع آذان ، وسبع حقائق
حزين على الأسرار .. يلحق طيفها
كذئب غريب الغلاب حيران ساعب

قريباً من هذا النهج ، في النزوع إلى تمزيق الاتعة
القارجية ، وتعرية ما يختبئ تحتها من حقائق هي جوهر
النفس وشيمتها ، والتقاط ملامح معينة ، وتقديمها في
صور حسية بالغة الدلالة . تنحو قصيدة أخرى له بعنوان
« هتك البراقع »^(١٣) لكن مع شيء من التباين بينهما في
مجال الرؤية الشعرية ، وأسلوب الأداء فقد اقتضرت
الرؤية الشعرية في القصيدة السابقة على ولوج عالم
البشر ، على حين اتسعت في القصيدة الأخيرة لتشمل ، إلى
جانب البشر ، بعض المعاني والفواطر ، فالشاعر يحاول
أن يخترق الحجب والاستار التي يستتر بها بعض الناس
ليكشف عما وراءها ، أو يقدم تفسيراً - من خلال رؤيته
الذاتية - لمعنى ، أو مشهد . وهكذا يصدق عنوان
القصيدة على محتواها .

ولغياً يتعلق بأسلوب الأداء نرى أن الشاعر قدم رؤيته
الشعرية هنا بأسلوب حوار ، غاية في البساطة ، بينه وبين
ذات أخرى ، هي ذاته ، فهي التي تسأل فيجيبها عما
تسأل عنه ، واستغرق ذلك أحد عشر مقطعاً من الشكل
الجديد (الشعر الحر) ، وتوحدت المقاطع جميعاً - فيما
عدا المقطع الخامس - في عبارة البدء ، فجاءت فيها
بصيغة القول في الماضي : « وقالت » :

في المقطع الأول من القصيدة يلتقط محمود حسن
إسماعيل ، مرة أخرى ، صورة النغمة الأفاق الذي يحتال
من أجل الوصول إلى ما يشتهي ، فيمارس من الأساليب
ما لا يتفق مع حقيقته الكامنة في أعماقه ، وقد جاء تقديمه
على النحو التالي :

وقالت ، وقد ابصرت رايها
يسبح في غير وقت الصلاة :
هذا تقى ؟

فقلت : اسكتي ، شقي من الأمس عادت خطأة
يدب بها في هدير الضياء ،
ويلحق أوهام صيد يرأه
دعيه يسبح كما يشتهي
فما عاد شيء يسمى إنة
سوى الله في ملكه ..
لا يرى ، ولا يعبد الناس ربا سواه !!

وليست الصورة الشعرية السابقة محدودة بدلالة
دينية ، كما قد يتبادر إلى الذهن ، وإنما تتسع لتستوعب
كل مظاهر التزييف والرياء ، في كل مواقع الحياة .

لكن الشاعر في مقاطع أخرى من القصيدة يوجه رؤيته
إلى بعض الأفكار المجردة ، كما نرى في المقطع الثامن -
مثلاً - الذي يدور حول فكرة « الموت » ، فالمرثية انتزع
للحياة ، ومهما علت مكانة الإنسان الذي سقط من دورة
الحياة فإن آلتها لا تكف عن الدوران ، بل تمضي في
مسيرها ، وكل ما في الطبيعة إلى زوال ، والفكرة بسيطة ،
لكن أسلوب تقديمها أسلوب شاعر من طراز رفيع ، جيد
توزيع الظلال في الصورة التي يرسمها بقلمه ، لتعطى
الدلالة التي يريد بها . وإذا تأملنا الصورة التي نحن
بصددها ، رأيناها يعمل - باديء ذي بدء - على إشاعة جو

الحنن (المهاد الطبيعي للموت) ، باستخدام جملة
حالية ، إثر جملة الافتتاح التى أشرنا إليها ، ثم يردفها
بلمحة سريعة ، تجسد دلالة الموت ، مهدداً بذلك للتفسير ،
الذى هو لب الموقف :

وقالت ، وكان الأسى عبأرا

على وجهها الشاعرى الحزين ،

وريحانة سقطت فى الطريق ،

فدأست عليها خطا السائرين :

وما ذلك الأمر ؟

قلت : اصمتى ..

غدا مثلها فى الثرى تصبحين

يشيب الجمال .. يشيب الشباب

تشيب الحياة

تشيب السفين

خذى ما تشائين من كل شيء

حذار الذى عنه ..

ما نسائين !

والشئ الذى يثير الانتباه فى قصائد تلك التجربة
التأملية التى تضعها ديوانه الأخير ، « موسيقى من
السرى » - وكل قصائده تنتمى إليها - تلك النمطية العجيبة
فى عناوينها ، فكلها « موسيقى من .. » . موسيقى من
الجمال ، موسيقى من الطبيعة ، موسيقى من الأرض ،
موسيقى من الخلود .. وهكذا . وهو أمر لا نجده عند
شاعر آخر من معاصريه . هل لنا أن نستنتج من ذلك أنه
شاعر يجدد نفسه ، ويطورها باستمرار ، ويسعى فى أن
يشق لها طريقا متميزا ، حتى فيما لا تبدله أهمية عند
كثيرين ؟

والذى لا مراء فيه أن التجربة الشعرية التأملية بعامة
تحفلها صعوبة شديدة ، وتتطلب - لإجادتها - مستوى
عاليا من الثقافة ، وخيالا خصبيا نشيطا ، لأن الشاعر

يتعامل فيها أساسا مع أفكار ودلالات ذهنية دقيقة ، وعليه
أن يقدم عطاء جديدا ، ملتزما فى الوقت نفسه بروح الأداء
الشعري ، حتى لا يسقط فى أسر التقريرية التى تصيب
الشعر بالجفاف والذبول .

ونظرة فاحصة لقصائد الديوان السابق ، ترينا إلى أى
حد كان خيال محمود حسن إسماعيل متوقد النشاط ، فى
خلق الصور وتوليدها ، والتخليق فى مختلف الآفاق لإثراء
التجربة بوسائل مختلفة حتى تبلورت فى النهاية خلقا فنيا
سوى الأطراف . لنقرأ على سبيل المثال بعضا مما قال فى
قصيدته « موسيقى من الكلمة » ، التى يصور فيها عالم
الكلمة الريح ، وصنوفها المتعددة ، فهناك كما يقول

كَلِمَةٌ تشبكي . وليس بها شكوى
وتبكي ! والدمع زيف غزير

.....

وإخرى :

كَلِمَةٌ .. سجدة نواتر ذكر الله ،
من غير جذوة فى الشعور

.....

وثالثة :

كلمة لا تقول شيئا ، وتصغى
لصدائها ، يفتات سمع الفضاء
بلعت كل ساكن ، ثم ذابت
فهى تابوت خيبة الضوضاء !

.....

ورابعة :

كلمة غنت السلام ، وفضت لعبر الحياة مليون زهرة
قالها جازر الشعوب بشدقين يصبان فى الشذى الف
جمرة

تطلب الظل للحياة ، وتشويهها بنار ، رياحها مستمرة

وتنادى الهدهود ، وهى تصب الموت هولا يسابق الموت
طيره

يفجأ البروض بالزوال ، وفى قاع ضمير السلام يحفر
قبرة

كذبت .. لن تفيق إلا بروض ينسخ الزهر حد سيف ،
ونورة ..

صنوف أخرى من الكلمات قدمها الشاعر على غرار
تقديمه للأنواع السابقة ، وآخر ما قدم منها الكلمة
الصادقة الإيجابية ، تلك هى كلمة الحياة ، الكلمة التى
تتجاوز الحروف التى تألفت منها ، فهى ليست مجرد
حروف ترسم ، أو أصوات تنطق كغيرها من الكلمات ،
ولإنما هى إبداع وتكوين ، وبعث للحياة ، ومحول للياس
والجمود :

كلمة .. ترفض الحروف طريقا ، وتريد الكلام خلقا
جديدا

وتشق التابوت ، تخرج منه الميت الحى فى ضحاه
وليدا

فى يديه الشماع ، والدرب والخطوة ، هزاجة ترج
الوجودا

تقتنع الياس والجمود ، وتضرى غضبة الروح كى
تذيب الجمودا

هذه كلمة الحياة !!

إذا لم نلن فيها ، سننتهى !!

لن نعودا !!!

وفى قصيدة أخرى له بعنوان « موسيقى من الروح »
تدور حول ما هية الروح وطبيعتها نراه يعمد إلى وضع
مفتاح الدلالة الشعرية فى مفتاح القصيدة ، بالتمليح إلى
الآية الكريمة : « ويسالونك عن الروح قل الروح من أمر

ربى وما أو تبتن من العلم إلا قليلا » فالروح هو السر
العظيم الذى استأثر الله بعلمه ، هو منطقته الحرام التى
لا يتنقى لأحد أن يجازى بجنتيأز حدودها ، والطرق على
بابها ، ومهما عظم سلطان العقل ، وأحرز من تقدم ، وأتيح
له من انطلاق فى أجزاأ الفضاء ، أو اختراق لطبقات
الأرض ، سوف يظل عاجزا كل العجز عن النفاذ إلى عالم
الروح ، والإحاطة بسره . وهذا هو التقديم الشعري لتلك
الفكرة :

سالوا نبى الله ..

قل الله : لا !!

الروح من عندى ، فقل : لا تسالوا ..

ثم يمشى السياق الشعري حافلا بصور متبانية ،
مصوغة بأسلوب الاستفهام الدال على التحدى ، لتصب
جميعا فى مجرى الدلالة الأساسية للقصيدة ، وهى بقاء
الروح سرا علويا ، يصار العقل أمامه ، ويقف عاجزا
دونه :

الزهر مات

فهل يسرك لدره

تدع الخلود بعطره ينقل ؟

.....

والحب ؟

هل بيدك توكد ناره ،

فى مهجة من حقدنا نتاكل ؟

والروض ، إن خربت جميع طيوره ،

الديك للأعصان نأى يهدل ؟

أعرفت سر غنائها وسكوته ؟

أعرفت أم أنت العليم الأجهل ؟

ومن الوسائل التى استعان بها محمود حسن إسماعيل
فى تقديم دلالاته الشعرية فى هذه التجربة ، التشكيل

من الصور ، لتجسيد الدلالة المطلوبة ، ففي مقطوعة قصيرة له بعنوان « بحيرة النسيان » في ديوان « هكذا أغنى » ، يقول :

رفرفت في دمي . ورففت على الرو
ح ! وذابت بحيرة النسيان
عندها قد نسيت ذاتي ، وحس
وزماني ، وعبي ، ومكاني
ونسيت النسيان .. حتى كاني
هجسة في خواطر الأكفان
فاحضني بإبحرتي زورقي الرو
ح ، وغيبني عن ضجة الأكوان

لقد بلغ من خفاء تلك الصور ، وصعوبة تمثيلها أن ذهب بعض أساتذتنا النقاد إلى الاستشهاد بها نموذجاً لاضطراب الصورة الشعرية . بيد أنا نرى أن تلك الصور التي بنيت منها الأبيات الأربعة ، بما تتسم به من شدة الإغراب ، وما يكتنفها من ضبابية الدلالة إلى الحد الذي يستعصي معه تذكر عناصرها ، تعد تجسيدا عمليا للنسيان ، كمعنى من المعاني .

وقد عاد الشاعر إلى هذا المعنى مرة أخرى ، وتناول في قصيدة طويلة من أربعة وثلاثين بيتاً في ديوان « ابن الحفر » ، لكن « البحيرة » أضحت « نهرا » ، فجاءت القصيدة بعنوان « نهر النسيان » . بيد أنه لم يلجأ إلى الوسيلة السابقة في تقديم دلالة الشعرية ، وإنما استخدم أسلوب التكرار لفعل من مادة النسيان . يختلف بتعلقه من كل مرة على نحو ما يبدو في الأبيات التالية :

اسقياني من خمرة النسيان
وانسياني فقد نسيت زماني
ونسيت الشباب والسحر والأحلا

الموسيقى ، كما في قصيدته « على ذراع الريح » في « قاب قوسين » ، فالريح تتصف بسرعة الانطلاق ، لكن ركوب متنها أو ذراعها يولد القلق ، ولإيحاء بهاتين الدالتين ممترجتين جاءت بنية الإيقاع بشكل خاص في القصيدة ، فهي مؤلفة من أربعة مقاطع ، كل منها يتألف من ثمانى شطرات قصيرة ، قوام كل شطرة تفعيلتان فحسب هما : « مستفعلن . فعول (يسكون اللام) أو « مستفعلن . فع . وذلك فيما عدا الشطر الثامن في كل مقطع ، الذي يتكون من كلمة واحدة هي كلمة « قلق » تتكرر ثلاث مرات . وهذا الشطر « لازمة » تختتم بها المقاطع الأربعة جميعا ، ويتماثل في قافية « القاف » مع الشطر الرابع ، والخامس ، والسادس . كذلك تتماثل الشطرات الأربع الأخرى في قافية واحدة . وبهذا التوزيع الإيقاعي القصير ، والانسجام الصوتي ، مع إبراز صوت القفلة (القاف) ، يتولد الإحساس بالسرعة والقلق معا في الوقت نفسه . ولنفرد هذا المقطع الأول من القصيدة :

على ذراع الريح
في مضجع مريح
وزورق جريش
شراعه خرق
وسبحه غرق
طول المدى يصيح
لنشاطي القلق
قلق . قلق . قلق

وحينا آخر نراه يعتمد اعتمادا أساسيا ، في تقديم دلالة الشعرية في تلك التجربة ، على الصورة ذات العناصر للكثافة التي تستعصي على الإدراك وإذا كنا قد ذكرنا من قبل أن الصورة الشعرية عنده تبلغ في أكثر الأحيان حد الإغراب فإن الجديد هنا أنه يرزف هذا النمط

م والفن والرؤى والأغاني
ونسيت المنى وكانت شعاعا
باهت الظل حائرا في جناني
ونسيت الأمل وكان ريلحا
أزجت الجنى خطوها في كيانى
ونسيت الأيام حتى تلاشت
كهشيم على تراب الزمان
ونسيت الأنغام رعاشة الشد
و حيارى حزنة السعدان
ونسيت الدموع وهى أغان
أخبرتها زوابع الأحران
ويظل هذا الفعل يتكرر بنفس النمط حتى يصل عدد مرات
تكراره إلى أربع وعشرين مرة . ومع أن الصور الفنية التي
تشكلت منها الأبيات لا تبلغ في إغرابها ، واستعصامتها على

التذكر ، مبلغ صور القصيدة السابقة ، فإن كثرتها
المملوطة ، في تتابع منتظم ، مع التزام صيغة لغوية واحدة
لا تتخلف - كل ذلك يجعل من صلية « التذكر » أمرا عسير
المثال تلك هي دالة « النسيان » .

وهكذا نرى تنوع الأدوات الفنية في يد الشاعر العملاق
محمود حسن إسماعيل ، بقدر ما رأينا تنوع وجوه تجربته
الشعرية ، وثراها ، وعمقها . وأعترف بأن ما قدمته من
دراسة أو قراءة لشعره ليست إلا رؤس الألام ، تتطلب
منزيذا من البسط والتفصيل . إن الدارس لشعر هذا
الشاعر يجد نفسه في حيرة شديدة ، فالريش حائل
بالأزهار ، كلها سحر عبق الرائحة فايها يساخذ ؟ وأيها
يدع ؟ . ولا أظن أنني أكون مبالغا ، أو منحازا إذا قلت
إنه واحد من كبار الشعراء الذين عرفتهم العربية ، في
سائر أقطارها ، وعلى امتداد تاريخها الطويل .

الهوامش

- (١) هكذا الغنى ص ٩٩
- (٢) السابق ص ١٠٧ . وقد جاء في الطبعة الثانية للمبدون التي أصدرتها دار المعارف عام ١٩٨١ ، تحت عنوان هذه القصيدة أنها انشئت في الاحتفال بذكرى شهيد دار العلوم ، عبد الحكيم الجراحي ، وذلك خطأ والصواب أنه ، على ما يطغى ، أما الجراحي فهو شهيد كلية الآداب .
- (٣) هناك ملاحظات على بعض الصور الشعرية في القصيدة ، منها ما نلحه في موقع تنسيق جنان الشهيد . في قوله :
واحتاجت الشفيع الحوائس حيرة صلاا يطفن له من الفسرات ؟
فالخيار - الخيد ، ووصفهن بالتأثر الشديد ، أو ، الاحتياج ، ساعة مرور جائزة الشهيد ، لا يسوغ له شعوريا ، لأن
الحسن والجمال لا يدخل له هنا في الدلالة على شدة الحزن ثم أن وصف هؤلاء الخيد بـ « الحوائس » ، لا يضيف إلى الصورة
جديدا ، بل ربما يخلق شعورا يتناقض مع جلال الموقف وهيبة . وقد كان الأول أن تبني الصورة على ، الأمهات ، لأنهن
أرفع إحساسا في هذا الموقف العصيب ، إذ ترى كل أم فيما يحمله المشيعون - سيما إذا كان شهيدا للوطن كله - أبناها
في ولغة كبدية . ومنها تصويره للإفراط في الحزن والجزع بقوله عن الخيد أيضا :
خيتين صحن رجون أية سلوة شوچمن من صول السرى جزعات
يتمن انهمعن من طول البكا وظللن في الإبراج مكثبات

فمثل هذا الحزن الشديد لا يتلاقى مع شعور الوطنية الذي يفرض الجدل في هذا المقام . كما انه لا يتفق مع الإلطار الإسلامي الذي وضعت فيه صورة الشهيد .

- (٤) ثمة تجالوز في التعبير من الشاعر في هذا السطر
- (٥) جملة « لا » الذاتية للجنس في هذا السطر وقعت جواباً لإداة الشرط (إن) في قوله . « وإن توارت غرسة عن قطرة الشعاع » . ولما كانت هذه الجملة اسمية فحالها أن تآثرن بالفاء كما هي القاعدة النحوية
- (٦) ليست هذه القصيدة أول محاولة للشاعر في تطوير الفن الموسيقي للقصيدة العربية . فقد سبق له ذلك في قصيدة « الزهول » في ديوانه « هكذا أغنى » وفي قصيدة « صلاة الخشب » في « ابن الحر » . وفي قصائد عدة في ديوان « قلب قوسين » . مثل « صلاة الجمال » . و « على ذراع الريح » . و « سائق الضياء » وفي قصيدة « من رصيف الوجوه في صلاة ورفض » وهو في قصيدته « بغداد » في ديوان « لا بد » يجمع بين ثلاثة أنواع من الإيقاع مون أن يلتزم نظاماً موحداً في توزيعها . أحدها تقعيمة بحر الرجز « مستعلن » التي تتكرر في سطور متفاوتة الطول والثاني والثالث يتألف كل منهما من تقعينتين مختلفتين هما : « مستعلن . فعول » و « مستعلن . مفعول » .
- (٧) القصيدة تقوم على تقعيمة بحر الرمل « فاعلاتن » تستخدمها بأعداد متباعدة . مع إجراء ما يمكن إجراؤه من زخافات فيها . يخش التفرغ عن مدى اتفاق ذلك مع عروض الخليل أو عدم اتفاقه وما جاء في سطورها الأولى

أطرق الطير على هام السهوب
كذبيح نقرت فيه الكلام
وبجأ الكون وسجاء السكون
بمدخل الموت والموت ظلام
ونكسا فيه لهيب اللهبجون
أخرس الشمس بشجو وغرام

- إلا أنه خرج على هذه التقعيمة إلى تقعيمة الرجز (مستعلن) في السطر الخامس والثلاثين الذي يقول فيه . « تكلى على سط اللون .. لاهله » كذلك يلاحظ كسر عروضي في السطر الثالث والثلاثين الذي يقول فيه . « وأعاصير الأسي » غالت الريان منها . فوزنه كمايلي : فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلاتن .
- (٨) إذا جعلنا كلمة « أعصار » مبتدأ مؤخرًا لقوله « من الجرح » بقي الفعل الناقص « مازال » بحاجة إلى خبر . وإذا جعلناها خبراً لذلك الفعل وجب نصيبها . ويبقى بعد ذلك البحث عن متعلق للجار والمجرور (من الجرح) أو مبتدأ له .
- (٩) انتهج الشاعر هذا النهج في بعض قصائده . ومنها في الديوان نفسه قصيدته « حديث الذنوب » التي يبدأها بقوله « ومنرت دنوبي على توبة » . وقصيدته « بيت المعز » التي يسمتها بقوله « واستيقظت .. »
- ورثت الحجر على جبينيها
وكبرت .
- (١٠) قلب قوسين ص ١٠٤
- (١١) نهر الحقيقة ص ٨٩
- (١٢) قلب قوسين ص ٨٧
- (١٣) نهر الحقيقة ص ٤١



محمود حسن إسماعيل كما عرفته

الشعرية ؛ فيعد حفظ «الروح» من المصحف يتناول المجموعة ، وقد يمل القراءة فيلقى بكليهما إلى جانبه ليسرح طرفه عبر الحقول المحيطة به يتأمل الكون والفلاحين يعملون : ومن هذا العالم خرج عالمه الشعري .

بعد صدور ديوانه الأول كادت الرجعية تقضى عليه ، لكن الله قيض له أساتذته في دار العلوم فوقفوا بجانبه ، واحتفلوا بنبوغه في نادي الموظفين . وكان هذا حادثا فريدا من نوعه ، أن تحتفل به مدرسته وتتناول ديوانه بالدراسة

حكى أحد زملاء الشاعر في سنوات الطلب أن الدكتور محمود قاسم عميد دار العلوم كان حاضرا حفل تأبين أحد شهداء الطلبة الحفل الذي أُنشد فيه الطالب محمود حسن إسماعيل قصيدته في وصف جناز الشهيد وتشيعه إلى مثواه الأخير وهي التي يقول فيها :

ودنا الشهيد من القبور فأرعثت
طربا بمقدم نعشه فرحات

جعلت كلمتي هذه مقصورة على ما عرفته عن نشأة الشاعر مرويّا على لسانه حتى نال حظا وافرا من الشهرة وذلك من خلال لقاءاتي به في «كازينو» «سان سوسي» الذي كان قريبا من ميدان الجيزة غير بعيد من مقر سكته وقد نشأ منذ طفولته على حفظ القرآن وقراءة المتنون والشروح في «مجموعة التنظيم والنثر» التي كانت توزع على التلاميذ حتى أواخر الثلاثينيات واستطاع الفصحى من كلام البلغاء والمختار من شعر الشعراء ولعل هذا كان الدافع لاختياره النظم على النثر ، فالاستظهار هو وحده - ولا شيء سواه- هو الذي يغجر الموهبة ويرقي بالملكة اللغوية إلى التمييز بين مراتب الكلام .

وكما كان العقاد - فيما قال عن نفسه مرة يأوي بعيد الغروب إلى اللب القريب من بيته في أسوان يتأمل النجوم فيذهل عن العودة إلى وقت طويل ، فكذلك كان محمود يأوي إلى «الكوخ» في وسط الحقول بين بلدته النخيلة ومركز «ابر تيج» وبإحدى يديه المصحف الشريف والمجموعة

تجمائهم نزعحت فظالهم سربها
ظل المساء بوحشة الفلوات
جثت على الكتبان تنتظر السنا
واتى الصباح فهجن منتعشات
حتى إذا واثى العفر كأنه
وحى السماء ملبح الآيات
كادت عظام الهالكين تخشعا
لجلالة تضطف في الطرقات
فلما عاد الدكتور إلى الدار دخل غرفة المدرسين قائلا :

هل سمعتم القصيدة ؟

دم الشهيد يشبه السنا والسنا هالة الوحي .. والسماء
وحدها هي القادرة على بحث العظام الهالكة إلى الحياة ..
إلى أن تضطف خاشعة إجلالا للتضحية بالروح في سبيل
الوطن !!

ومن المحقق أن الخطوة التالية كانت انعقاد هيئة
التدريس لتصنع برنامج الاحتفال الذي تم بعد ذلك في
نادى المؤلفين .

أول ورقة في ملف الخدمة - كما يقول - كانت بطاقة من
المرحوم نجيب الهلال «باشا» إلى الشيخ عبد العزيز
البشرى (سنة ١٩٣٧) وفيها قال الهلال للشيخ عبد
العزيز «هذا شاعر أنت تعرفه ، ويصر كلها تعرفه» فلما قرأ
البشرى البطاقة هب في وجه الشاعر المرحوم به قائلا «أنت
جاء ليذا بطبل وزمر» واتصل بينهما صراع .. وقد دعا
المرحوم أحمد أمين «بك» ليلقى قصيدة في مهرجان أقيم
لأحياء ذكرى حافظ وفي المهرجان «بشارة الخوري» - فقد
كان المهرجان على مستوى الأمة العربية - وفيه من بين
الموجودين على زكي العرابي «باشا» ومحمد باشا زعيم
المعارضة .. افتتح قصيدته بقوله ..

جثت بمدرجة الرياح معفر
اليوم ضيف ترابه والقبّر
ذاوى السوسوم من البلى فكأنه
أثر الشمال مشيت عليه الأعصر
فلما بلغ قوله ، وكان الشعر يومها يبلغ الأذهان
بسهولة ..

يا قبر هذبناك عن بنيانه
من قال نوبل العبقريه يقبر

لم ينتظر السامعون تمة البيت حتى أكملوه مجتمعين ..
ثم تحول الهماس ليصبح ضد الحكومة فهدق العرابي جرساً
بجانبية وحضر المشرف على الحفل جعفر وإلى وأمر بوقف
الإنشاد فانسحب محمد محمود من المقصورة ، فأسرع
إليه العرابي بترضاه وأعيد الإنشاد ، فلما انتهى دعى
الشاعر إلى المقصورة لمقابلته محمد محمود الذي بدره بالقول :

- أنت من فين ؟

- من النخيلة

- ياه دنت من بلد خصوصنا

واتصلت صحبة الشاعر برئيس الوزراء وصحبه في
رحلته إلى الصعيد ثم إلى المنصورة ثم .. كان أول الطريق
إلى القصر ، فانظر إليه يقول للملك :

أنت عاتيتني على الصمت فاسمع نغفات الجراح تحت
الجنوب

أنا همس يموت في قلب نساء
نبذت الرياح تحت الكتيب

أنا صممت الكهوف يهتض الوحي
إذا هل في السكون الرهيب

ولما دعى للإنشاد ليلة الاحتفال بعيد الزفاف في عابدين
(٢٣ / ١ / ٢٨) يفتح قصيدته قائلا :

أشجاك تغريدى فهناك ملاحنى
 هتفت بوحى من سناك منزل
 للشاعرين بلاغة فضفاضة
 حشدت بلفظ فى الحلق مجلجل
 وأنا الذى شعري ثفانة مهجتي
 سكبت جداوله بهمس السفيل
 يوم الفخار سنلتقى أنت العلاء
 وأنا الصدى فى ظل عرشك فأصغ لي
 وفى رحلة الملك إلى أسبوط (سنة ٢٦) يفتح قصيدته
 بالاعتداد بشعره فيقول أيضا :
 وافتك عفاً من حمى غبير
 يكاد يسرى بصداه الأذان
 شعري من الأحشاء يجرى دما
 وشعر غيرى من حواشي اللسان

ماكل من غنى فشتان ملي
 لصن من الله ونقر . البنان
 وهو مدح بذكرنا بالمتنهي إذ ينعكس في شعر كل منهما ترمز
 الشاعر واعتداده بشعره . وتلا « هكذا اغنى » مرحلة
 صمت خيم فيها الاستعمار والقهر فجنتح الشاعر إلى ديوانه
 الثالث « أين المفر » ثم حمل هواه الشخصى على أن يخوض
 بعض المواقف السياسية فكتب مجموعة من قصائد المدح
 يرى المتأمل فيها أن نفسه تفيض بالثورة على الفساد
 والرشوة واختار لها عنوان « نار وأصفاد » وقد كان فيها
 جديداً ، ثم أصبح عالم النفس العاطفى محور شعره
 ولسنوات قبل سنة ٥٢ عانى الشاعر مرحلة كبت سرعان
 ما انطلقت بعدها مرحلة التغير التي تلت حتى أصدر
 ديوانه الرابع « قاب قوسين » وهو الديوان الذى نال به
 سنة ١٩٦٥ جائزة الدولة التشجيعية ؟



محمود حسن إسماعيل ناقدا

لقد كان «محمود حسن إسماعيل» شاعراً من النوع الذى يسخر كل طاقاته لكتابة الشعر ، وليس من المعروف عنه لدى عامة القراء أنه كان مشغولاً بكتابة المقالات النقدية ؛ ولعل محاولاته النادرة في هذا المجال لا يكاد يعربها إلا الأقلون ، ونحن نقدم هنا واحدة من هذه المحاولات التى ينتقد فيها الشاعر أحد دواوين «صالح جودت» ، لعلها تساهم في إلقاء الضوء على جانب غير معروف في تراث «محمود حسن إسماعيل» . وقد نشرت هذه المقالة للمرة الأولى في مجلة (انبواللو) — مايو ١٩٢٤

مجدى البدر

زعيم المدرسة الحديثة في الشعر ، وبين الصور الشعرية التى طالعها بأمعان ونظر مجرد عن الهوى والمحابة والتحامل الذى أصبح دين النقاد في عصرنا هذا في كل ما ينفذون ، وكانت محل حكمه . وإنسلك في كلمتنا هذه الطريق الطبيعى فنبدأ بالرسيلة وهى الأسلوب وننتهى بالغاية وهى المحامى . ويجب أن نذكر أن فساد أحد هذين الطرفين يخرجنا عن ماهية الشعر الذى السامى إلى النظم الجاف الوضعي ، بحيث لا توجد غاية سامية

« إن صالح جودت بفطرته شاعر غنائى حساس ، حلو العبارة ، فياض العاطفة جياش بالمعاني العذبة الرقيقة » و « لشاعرا أسلوب سهل سائغ مستقيم البيان » . هاتان فقرتان من رأى الشاعر العبقري أبي شادي في الشاعر الشاب صالح جودت وردتا في تصديده لديوانه الجديد . وقد قرأت التصدير بعد مطالعتي لشعر الديوان فأحببت أن أعرض للقراء صورة التفاعل الذى حصل في نفسى بين هذه الأحكام من شاعر يعدّه المصنّف المستوعب لشعره

وعلى فرعك الطياف
الاصيل المسجديّة
ذهبيّ حرم القلب
الاناسي الذهبيّة

وقوله يخطبها في موضع آخر :

أى ليل فيك من أنجمه
كوكب يسطع في ليل حياتي ؟
أى دير فيك من سكانه
كاهن في الصين يدعو للصلاة ؟
أى شمس فيك من مغربها
شفق ملتهب في الوجنات ؟

وأما بقية القصائد الأخرى فقد تخطن أحيانا عن
السهولة الملموسة في الديوان عندما يحاكي الشاعر
الاساليب القديمة ويثاثر بها كما في قصيدة (المهزلة
الكبرى) حيث يقول :

ثم جفّ ساعة جفنى الذميع
وأزك نوق الحزن وأهف : جَهِلا !

وقد تأتي حاملة لتعابير عادية فقدة جمال السبك في
مثل الأبيات الآتية المتناثرة في الديوان :

إنما الدنيا سراپ زائف
خاله الصادى .. مقلّا ظماته



هل شهدت أقول نجم المصالي ؟
هل سمعت نجيب أهل العراق ؟



يا صحر الطب في أعناقهم
عائلات من بنات وينين



مرض الازمة أمسى عندهم
مزمنًا .. والقلب موصول الأنس

مبتدعة من أثر الخيال الاختراعى التضجع عند الشاعر في
أى فن من فنون الحياة حيثما اتجهت أمواجه وميوله ، لا
قيمة للأسلوب مهما رصعته بالفاظ براقّة أو موسيقى
خالية ، فهو حينئذ أشبه بالفلّاذل على الجيف والزهو على
القبور ، وحيث لا يسلك الشاعر في الوصول إلى غايته تلك
سبيلاً مستقيماً لا تعقيد فيه ولا التواء ولا تعاضل في اللفظ
ولا تنافر في الوحدات الموسيقية ولا خروج على قواعد
وأصول البيان العربي الذي يبره الشاعر من جهة اللغة
والاعراب في الحيز المسموح للشعر كفن تصويري له
حريته واتساع مداه ، لا قيمة لغانيته التي تشبه الدُّرّ
المغموس في الوحل لا يفتقر به أحد ولا يُعثر عليه إلا
مصادفة وبعد طول غناء .

أما عن أسلوب الشاعر في ديوانه فهو غنائى بلا شك ،
تدرك ذلك حين تقرأ أغلب قصائده جارية على بعود
محدودة عذبة الجرس تتواتر أنغامها في انسجام لا يتطرق
إليه الخلل إلا في النادر حيث أهلت من الشاعر وزن بعض
الأبيات فجاءت مضطربة في موضعين من الديوان . الأول
في قوله :

إن شئت فيه رحمة فاهديه
وإن شئت لي السقم فاستكفسي
فالشطر الأول مخفل الوزن ، والثاني حيث يقول :
سوف ألقى سمرّد النجوم في
ظلمة الرسم فارشى للشباب

وتعبيراته سهلة مألوفة تتجلى طراوة الصياغة فيها في
قصائد (الجسد العبقري) و (ظمآن) و (بعد
الرحيل) و (الكون) ، من ذلك قوله يصف شُعر
الحسناء في (استأنلى باي) :

والذى يخلع الحياة على الحب
ويجنى الصدوق يرضيه ذلك

وكما يت لشكو
تقول : أنت المخير

يا اكبر الناس حسنا
لا تطغ .. فالح اكبر

ويرجع سبب ذلك إلى اهتمام الشاعر بذوق الجمهور
ونزوله على إرادته في التساهل السرف في الصياغة .
ورأى أن الشاعر يجب أن يخلق في مستوى عبقريته فلا
يتداني للجمهور بل هو الذى عليه أن يتسامى إليه لأن
البيئة التى نعيش فيها غير مثقفة لا تفهم من الشعور إلا
الغث المائع فيجب أن نرضعها على الأساليب الممتازة مهما
أدى ذلك إلى سخطها . وأن كثيرا من شعراء الغرب
والشرق من أدوا رسالتهم في الشعر بين نار السخط
والتساهل لعدم اطرادها مع ذوق الجمهور وحالته الثقافية
وأسلوب تفكيره حتى إذا فارقوا الحياة رأينا شعريهم
مواد مفعمة بالمعجزات الفنية يصطرح حولها النقاد
وشدة الأدب والمفكرين ، والشاعر كالمصور إن لم يطبع
أخيلته اللذة على صحيفته وينقشها بريشته حتى تبدو
آية فنية تخطب العقل وتغذى الأذواق فلا قيمة كبيرة
لشعره ، وجمال النقش التصويرى في الشعر يكون
بإظهار المعانى في ثوب يناسبها يقوم على الإبداع في
الصياغة وهجر العامى والقديم والكثير الاستعمال ، وقد
ورد في الديوان استعمال بعض ألفاظ غير مألوفة أو
الخروج بها عن الصيغ الصحيحة المألوفة مثل
(فضضت) في الشطر الآتى في رثاء فيصل :

« فضضت القيد الذى أحكمت » ... فاللفظ المناسب
للقيد في مجال الصراع عن الحرية والدُّب عنها هو

١٣٤

التحطيم لتظهر قوة المعنى فلو قال : « وضضت القيد »
لكان أولى وأبلغ لأن الفضّ للأشياء العادية السهلة
كالرسائل . ومثل « صبوا » في الشطر « واسكب دعوى
على من صبوا » فالقافية في القصيدة (ليل الجديدة) بآء
مضمومة والباء هنا مفتوحة بعدها واو ساكنة لأن إسناد
صبًا إلى واو الجماعة لا يأتى إلا كذلك وليس من ضرورات
الشعر تغييره . ومثله تماما استعمال لفظ (شكروا) بضم
الكاف اطرادا مع القافية والصواب فتحها وإسكان الواو
في البيت :

إنما من كان لحما ودما
يتشكى لهم من حيث .. شكروا
ومثله ثعية (يذو) في البيت الآتى بنفسها في
قصيدة (الفقير) :

وانتهى للأراك يلتبس الظل
ويبدل إلى الحياة الخيالا
إذ الصواب الفصيح تعديتها بالباء . قال تعالى مشيرا
إلى الرشوة (وتدلوا بها إلى الحكام) ، فكان الصواب أن
يقال ويبدل إلى الحياة بالخيال . ومثل استعمال كلمة
(فارق) بمعنى خائف في موضعين :

فيذا ما أبرق انزوى
فارقا ... يشفق من كيد المطر
أيها الراهب إننى فارق
لعب الشك بقلبي ثم جد

وهو استعمال خاطيء صوابه (فَرَّق) بكسر الراء لأن
اسم الفاعل من فرق بمعنى خاف لا يأتى إلا كذلك ، على
أن استعماله بتلك الصورة الصحيحة لا يكسر البيت ،
ومثل تعدي لفظ (تجنى) بنفسه في الشطر الآتى
(وتجنى على الليالى الضللا)

ومثل حذف الفاء في جواب الشرط في البيتين الآتين :
وإذا الله كما قلت لنا
قدر الأعمال في سفر الأزل
كيف يعزى للورى أمامهم
ولى النار.. إذا خُف الأجل ؟

والصواب .. فكيف ، لانهم يقولون بوجوب اقتران
جواب (إذا) الشرطية إذا تلتها جملة اسمية كما وقعت
هنا . ومثل استعمال لفظ (أم) لى البيت الآتى :
ايها الكاهن إما خطئ
بات فى رأسك أم انت ثمل ؟

لأن أم حرف عطف فى الاستفهام وليس هنا بذلك ، ولو
قال أولصح التعبير . ومثل استعمال لفظ (أتانى) فى
البيت الآتى :
رلة لله لا أفسرها
إذ أتانى فكرة مستضففة

لأن أتانى بمعنى حضر إئى وهو يقصد (أتانى)
اعطانى ولو قال حبانى لاستقام المعنى دون خلل فى
الوزن . ومثل استعمال لفظ اليمين فى الشرط الآتى لا
يلتزم مع المعطوف عليه وهو الإيمان (شأدها الإيمان
دهراً واليمين) وقد ورد تكراراً لفظ بعينه أو لفظين فى
أبيات متقاربة مثل (ذاب) و (العذاب) فى قصيدة
(الشارد) .

نخلص من ذلك إلى نقد المعانى والأغراض التى كتب
فيها الشاعر ، ولعل أول ما يعترض علينا هذا السبيل
قولهم : إن لكل شاعر أن يكتب ما يحس ، وليس من
الإنصاف للفن أن يجبر الشاعر على الكتابة فى غرض
خاص لأن الشاعر إذا رصد شاعريته للمناسبات وانتظر

إملاء الأغراض عليه استغفلت دونه أبواب الإلهام وكان
ألياً قصر الابتداع محدود الخيال لأن الغرض الذى
يقتنصه الشاعر بخياله أسمى من أى غرض يعطى عليه .
رأى صائب إلى حد بعيد . ولكننا نقول إن البيعة التى تغير
كل شيء وتحول تيار الحياة النفسية فى كل أمة لا أقل من
أن يتأثر بها الشاعر وهو أدق الناس إحساساً ؛ فإذا
عرفنا ذلك ونكرنا موقف البيعة المحرية وما تروّج تحته
من أعباء السياسة الطاغية وأغلال القيد وكبت الحرية .
عانتنا الشاعر على خلو الديوان من الروح الوطنية التى
تشبُّ بالنيل ونضم النار حول أغلال الاستعمار ، وقديماً
وقف يهيم الشاعر الإنجليزي قيثارتة زمناً على تحرير
بلاد اليونان حتى استمدت من روحه قوة طفت بها
الحرية وهتك حجاب الرق الإنسانى ، وما كانت اليونان
وطنه ولا طمع وهو شاعر يحمل لواء العاطفة الإنسانية فى
غرض استعمارى أو دسّ سياسى . والشاعر المستعبد
كالكائنات السجين فى قفص مظلم لا يحوله التفرّد إلا
بكاء على النور والحرية . ونحن الشباب أحقّ الناس
بنشدان الحرية المفقودة فى وطن النيل . والغرض الوحيد
الذى انتهب قلب الشاعر هو الحب ، والحب الجامع
المستطير الذى دفعه إلى تقديس المرأة فشبب بها وعابثها
وخسنى فى سبيل هواها برضا الجمهور عنه حينما أدخل
الفاظاً ومعانى غير مألوفة تُسخط البعض عليه فى سبيل
عطف المرأة ورؤاها :

قيل لى : ألحدث يا عبد الهوى
فى سبيل الحب أبهى ما انعموا
أنا لم انكر إلهى سامية
بل عبدت الله فيما بيدع
ورفعها إلى مكان أزرى بكل ما دونه فى العالم حيث
قال :

ومن القطع الرائعة في غزلياته التي تشرق منها الروح
المصرية في عذوبة وبساطة خيال :

لك شعورٌ ذهبىٌ ساحرٌ
ضاع في موجاتٍ قلبي وذابٌ
لك خدان تجرّت فيهما
حمرة تشاب من قلبي المذاب
والعيون الزرق من فوقهما
رائحات . غاديات .. كالسحاب !

وكقوله من قصيدة (بعد الرحيل) :
ما عشقت الورد إلا أنه
صفحة سالت عليها وجنتاك

وانى أخذ على الشاعر لفته بالمعاني الساذجة فهي
رغم عذوبتها لا تدل على عمق لانها مألوفة وذلك في بعض
أبيات من قصائد الديوان ، وفي قصيدة مهرجان القرش
في أغلبها . قال من قصيدة :

بين هاتين فترة من سباتٍ
تجمع اليأس والمنى في مكانٍ
والشطر الثاني ينصه لأحمد الزين الشاعر المعاصر في
وصفه (القلب) :

مَنْ لقلبٍ بين الجوانح عانٍ
جمع اليأس والمنى في مكانٍ
وقال ، وهو من المعاني التي أخذت ضحولتها عليه :
(هل سمعتم نجيب أهل العراق ؟) فإن المصاب على هذا
محدود ولو عمه كان أبلغ كما فتح شوقي رثاء لمصطفى
كامل بقوله : (المشرقان عليك ينتحبن) فلو قال الشرق
فقط لضعف المعنى بلّه قوله مصر . وقال في نس
القصيدة :

(إنما الصناء في فنتنها هي ظلّ الله في تلك الحياة ..)
(أكبر الظن أنت طيف إله عبقريّ في عالم متسامى)

ولم استطع ضبط غرام الشاعر في ناحية أحكم به
عليها . فهو تارة يقدس الحسن ويزهد فيه فييدولنا في
مسرح الزمبان لا يطعم فيما طمع فيه الماديون من عباد
الشهوات إذ يقول :

أنت إلهامى ومعناى
روحى الشاعرى
وأنا الزاهد فيما
طمعت فيه البرى

وإذ يقول في موضع آخر :
أحبك لا للعناق فإنى
أخاف على قدك المرفف
ولا اللثم ، إنى أخاف عليك
من النفس المحرق المتلف
ولكن أحبك كالوثى
وأنهد فيك وإن تسرق

وتارة أخرى يخلع عنه تلك المسوح ويسفر للحسن
فيلتهمه التهاما ويتعرق على حرمانه من منهله المادى
الذى يظهر في الأبيات :

خذينى في ذراعيك
وضمىنى إلى صدرك
وروى لهفئ الضمأ
ن بالقبلة من شغرك

وحين يقول :
ساختش فرصة الشباب ومثع
يا حبيبى أهل الهوى بوصولك

قصيدة (الراهب المتعبد) التى تعد من أقوى قصائد
الديوان بل يعثرها في نواح عدة كالمهزلة الكبرى والكثوبة
الموت ، وفي خلال الشعر الغزلى ، وليس في مجالنا متسع
لنقاشها .

وبعد ، فإننا نهنيء الشاعر على تلك الروح القوية وذلك
المجهود الجديد الذى أرجو أن يكون فاتحة شاعرية
مصرية تبشر بقوة الجبل الحديث .

محمود حسن إسماعيل

أين كان العراق ؟ كان غريقا
في محيط السلام للأعناق !

فإن تحديد الفرق إلى الأعناق فيه عدم استكمال
الصورة المطلوبة .

ويتجلى في الديوان ظاهرة قوية من سرد الفكر إزاء سرد
بعض النواحي الدينية حتى إن الشاعر لم يقصرها على

مجلة القاهرة

في العدد الجديد منتصف يوليو

- المواجهات : حق الاختلاف فى المفهوم الإسلامى
- الفصول والغايات : العرب والغرب : تفاعل حضارى لم
غزو ثقافى ؟
- المراجعات : الماركسية إعادة ترتيب .
- الإيقاعات والرؤى : الياقوتة - صورة عائلية - معركة
موتسارت الأخيرة
- الإشارات والتنبيهات : بأنوراما النشاط الثقافى فى مصر
والعالم .

رئيس التحرير

د . غالى شكرى

مؤتمر أعلام دمياط الثامن

١٨ - ٢٠ أبريل ١٩٩٢

الانعزال وتكريس ظاهرة ما يسمى بأشباه الأقاليم هذه التسمية الكريهة مرددين : إن الأدب ادب أيا كان مكان إنتاجه ومنتهجه ، ويقضض لقواعده الصرامة والمنضبطة والمفتوحة ، وإنتاجهم هو جزء من عطاء العربية ككل .

أما بالنسبة للمؤتمر هذا العام [حول علم دمياط العالم الجليل المهندس / حسب الله الكفراوي الشخصية البارزة في ميدان الإسكان والتعمير والمدن الجديدة وجيل السبعينيات ١ - سمير فراج الكاتب والصحفي . ٢ - محمد أبو العلا السلاموني والدراما

هنا نهر النيل والبحر المتوسط وبحيرة المنزلة والبرلس ثقافت أكثر من ألفي نخلة وحقول مترامية وقوارب زرقاء وميناء دمياط الجديد ورأس الهر مصيف العيش الجميل . وهنا حركة ثقافية وأدبية نشطة تتمثل في قصر الثقافة ، وكلية تربية دمياط ، وحزب التجمع ، وجمعية الرواد ، وجمعية ضفاف وأربع جرائد (أبناء دمياط ، الدمايطه ، أخبار دمياط ، دمياط) وتنشط طباعة الماستر بين أدبائها بالإضافة إلى بعض الكتاب الذين يرون أن الانخراط في الحركة الثقافية داخل دمياط والانغماس الشديد في أنشطتها يؤدي إلى

إن الاحتفال بالمبدعين وذوى المواهب والناهبين وأصحاب العطاء المتميز في كافة مناحي الحياة قيمة نبيلة وفعل ممدوح لكلية تربية دمياط بجامعة المنصورة . واستمراره لثمانى سنوات مسألة فريدة ومضيئة في هذه المحافظة الثرية حقاً بأبنائها وعطائهم . هذه المدينة - دمياط - حضرية رفيعة في أن ، وصاحبة تاريخ وشهرة في الصناعة ، فقد ازدهرت بها صناعة المراكب والقوارب بعد الحكم العربى ، ومن قبل عرفت بصناعة النسيج ، وانتقلت إليها صناعة الحلوى من الشام وما تزال تشتهر بها مع صناعة الأثاث والأحذية .

التاريخية . ٣ .. يسرى الجندى
والدrama الشعبية . ٤ - بشير الديك
السينما والواقع الجديد . ٥ -
السيد المناس الشاعر والهاسبية
الجديدة] - وفق بطاقة الدعوة -
فقد تخلل عن طالبه العلمى الذى
ميزه فى السنوات الماضية وأصبح
مهرجاناً على الرغم من احتواء
بطاقة الدعوة على ثمانية وعشرين
عنواناً لبحوث متباينة ومتنوعة .
والجدير بالذكر هنا أن هذا المؤتمر
قد كرم فى سنواته الماضية د .
شوقى صيف ، د . زكى نجيب
محمود ، د . عائشة عبد الرحمن ،
محمد حسن الزيات ، د . عبد
العليم منتصر ، محمود حافظ ، د .
لطيفة الزيات ، على سالم ، صلاح
منصور .

والدعوة التى أرسلتها الجامعة
تحرى أربعة عناوين فقط حول جيل
السبعينيات الذى أن أوان تكريمه
فى دمياط ومطبعة المهرجان
المعنونة : بـ « التخطيط الفكرى
لأبحاث المؤتمر » ، التى تحوى
سبعة عشر ملخصاً وقائمة بها اثنا
وعشرون موضوعاً لم يُذكر فيها
عنوان واحد أو كلمة واحدة عن
جيل السبعينيات أو أحد المكرمين
منه . ويضاف إلى ذلك إن عناوين

الأبحاث التى جاءت ببطاقة الدعوة
تختلف عن عناوين مطبوعة
المهرجان ، وتختلف عن القضايا
التي طرحت فى الجلسات الجانبية
والمحاور التى تمتثل فى ثلاثة
محاور : أولها محور الدراسات
المعمارية والجغرافية ، وثانيها
محور الدراسات التربوية فى المدن
الجديدة ، وثالثها محور الدراسات
الأدبية .

جاء أول أيام مهرجان دمياط
احتفالية خاصة بالهنس الوزير
حسب الله الكرواوى بدأت بالقواس
النصر الممتدة من بداية دمياط
الجديدة إلى مبنى جامعة المنصورة
فرع دمياط الجديد ذى الطرز
الفرعونية . عند الوصول إلى المبنى
كانت الزينات المعلقة والصور فى
الأيدي والهتافات بحياة وزير
الإسكان وعلم دمياط والكلمات التى
تبرز دور الرجل ودواعى تكريمه .
حضر الاحتفال محافظ دمياط
ومحافظ المنصورة ورئيس جامعة
المنصورة وقيادات الحزب الوطنى
بدمياط ، وتحدث الوزير حول
إنجازات وزارة الإسكان وانتقل من
حديث الأرقام إلى الجامعة الأهلية
المقترحة ، فأطن لقد حان الوقت
للبدء . فقد تم تعديل قانون التعليم

وتكون مجلس الأمناء وبلغت
التبرعات ٢٢ مليون جنيه ثم ساق
العديد من المبررات مثل الحاجة
الشديدة إلى العلوم الجديدة مثل
الهندسة الوراثية والإلكترونية
والنوية . وأضاف إن هناك عدداً
ليس بالقليل يذهب سنوياً إلى
جامعات خارج القطر بسبب
مجموع الدرجات . إلى بودابست
وبوخارست والفرطوم وغيرها من
الجامعات ، وأشار إلى أن هذه
الجامعة سوف تكون فى إحدى المدن
الجديدة ، واختتم الوزير حديثه
بتوقعه أن يكون الإقبال على
الجامعة الأهلية كبيراً على الرغم من
أن التكلفة ستكون مرتفعة جداً .
واكد أن الجامعة سوف تخصص
منحاً للطلاب المتفوقين من الفقراء .

وكان لهذه الطريقة التى تم بها
الإعداد لحفل الافتتاح أثرها على
المكرمين : فانسحبوا من الحفل
وبدأوا فى صياغة بيان للإنسحاب
من المهرجان لولا جهود د . عبد
الرؤف أبو السعد عميد كلية
التربية والمخرج سعد أردش
وأخريين .

وفى حفل الافتتاح الثانى - اليوم
الثانى - الذى خصص للمكرمين
من جيل السبعينيات ، والذى أدمج

في الجلسة الخاصة بمحور الدراسات الأدبية، وحضره المخرج سعد أردش والناقد فريدة النقاش والناقد فاروق عبد القادر ود. أحمد العشري ود. نادية البنهاوى وغيرهم والذي بدأ بدعوة فريدة النقاش لإرسال برقية إلى السيد رئيس الجمهورية - واعتبار البرقية توصية ضمن توصيات المؤتمر - جاء نصها: «يهي المؤتمر أن تتبنى مصر الدعوة إلى قمة عربية عاجلة لمساندة الشعب الليبي، واتخاذ موقف عربي موحد للعمل على عدم تنفيذ العقوبات ضد هذا الشعب، وإثلا تتلذذ قوة واحدة بتقرير مصائر الشعوب». وبعد قراءة البرقية وافق الحاضرون بالإجماع. وانتقل الحفل إلى كلمات المكرمين والناقد فحدث الكاتب المسرحي يسرى الجندى (١٩٤٢ -) .

[قدم للمسرح: اليهودي الثالث - على الزبيق - منقرة - المصاكمة - الهلالية - رابطة العدوية - حدث في وادي الجن - عاشق المداخين - بفل البلدية - منتر زمانة - حكاية جحا والولد قلة - العودة إلى طشا - الدكتور زعتر - سلطان زمانه / قدم

للسينما: المفذاتى - سعد اليتيم - أيام الربيع / قدم للدراما التلفزيونية: عبد الله النديم - نهاية العالم ليست غداً - أملا جندو العزيز - الوجه الآخر - على الزبيق - مملوك في الحارة - المدينة والحصار - شارع الواردى - المراه - الحكم مؤجل [مشيراً إلى أهمية وضع تصور علمي للتفاعل مع الحركة الثقافية والفنية في الأقاليم ودعمها لتصبح في بؤرة التأثير بدلاً من الإصرار على التعامل معها باعتبارها حركة هامشية تبعاً لمركزية الحركة الثقافية في القاهرة. وأضاف مؤكداً ضرورة استكمال الاجتهادات العلمية التي طرحت خلال مؤتمر الإعلام خلال سنواته على نحو يسمح باستثمارها في الحركة الثقافية العامة .

ثم انتقل الحديث إلى محمد أبو العلا السلاسونى (١٩٤١ -) (قدم للمسرح: الحريق - تحت التهديد - الثار ورحلة العذاب - رجل في القلعة - رواية النديم عن هوجة الزعيم - سيف الله - مآذن الحروسة - أبو فخر - مباراة بلانتينجة - المزرة - مدرسة المشاهدين - أبو زيد في بلدنا - حلم ليلة حرب -

الأرض والمغول - زيارة عزرائيل - النجم بأربعة - بحبك يا مجرم [الذى تحدث عن مكوناته الثقافية وبخاصة كل ما هو شعبى باعتباره مصدر إلهام قائلًا: وعيت أول ما وعيت في مدينتي دمياط الجميلة موكب الزهور الذى كان يلف شوارع مدينة دمياط والذى كان كرنفالاً شعبياً هائلاً تشترك فيه كل الطوائف والحرف، والمهن، كل بحرية زهور على قمعتها فتيات كانهن الورد وتسامى السلاسونى: ترى أين هو الآن موكب الزهور وفتيات الورد؟! وأضاف: وعيت أول ما وعيت احتفال ليلة شم النسيم أو الخماسين حيث يتنافس فيه فنية كل حارة لعمل حريق هائل يحرقون فيه دمية تسمى «الأنبي» وهم يصبحون: «يا أنبى يا ابن النبوة مين قالك تتجوز توحه» هذه الدمية كانوا يعدونها خصباً للاحتفال بحرقها في تلك الليلة الخرافية واستطاع الحس القومى أن يحولها في أثناء العدوان، الثلاثى عام ١٩٥٦ إلى دمي تمثل رموز العدوان، وفي حرب عام ١٩٦٧ إلى قائد العدوان الإسرائيلى «موشى ديان» بعدما أدركت إلى أى حد استطاع الحس الشعبى

ينهض في صياحه المرقوم يعالج المزلاج أو يستطلع الغيوم

قدم د. مدحت أبو بكر قراءة مسرحيتي يسرى الجندى « المحاكمة » و « اليهودى الثاثة » ، في محاولة لتتبص الخلفيات الاجتماعية والنفسية والسياسية التي تُسهم في تشكيل شخصية البطل لدى الجندى . فالأحداث الاجتماعية وبعض شخصيات المسرحية ولغة الحوار تتساند وتبشر بظهور البطل . فالبطل صنفة الظلوف والجماهير يعمل من أجل المجموع . وتظهر هذه السمة في مسرحية « المحاكمة » حيث يعيد الجندى صياغة جديدة لحادثة دنشواي متناولاً البناء الاجتماعى الذى ساهم في ظهور الأبطال الأربعة وعلى رأسهم زهران . والمساندة من تصنت المستعمر وتحالف العمدة ويكيله ومجموعة من الرموز الفاسدة التى تساند المستعمر . هذه الخلفية أوجبت ظهور بطل شعبى يتحدى . يستدعى الجندى أبطاله ويجعلهم يقيمون محاكمة للمستعمر ومسانديه . وأيضاً في مسرحية « اليهودى الثاثة » إبراز للظروف

خلالها تحريرة الشاعر بدوره ومحاولاته منذ الكتابات الأولى التى بدأت في أواخر الستينيات . يقول البياع : إن الشاعر له مشروعه الخاص منذ البداية ، فالشاعر مختلف ومتعدد ومحاول دائماً النفاذ العميق إلى الأشياء والحقائق والأوهام من حوله . وإذا كان من الضروري البحث عن أى مدرسة أو تيار أدبى ينتمى إليه الشاعر ، فأعتقد أنه يقترب أكثر مما يمكن تسميته بالواقعية الجديدة التى تؤكد على الموقف من الإنسان باعتباره كائناً اجتماعياً في إطار رؤيته الكلية للعالم . واقعية لانحياك الواقع ولا حتى تكفى بتقده . ولا تنفلق على الذات . ومع ذلك فأشعار الناس يمكن أن تنتمى إلى تيارات ومدارس شتى من الروماتيكية إلى الواقعية وربما أيضاً إلى الحساسية الجديدة .

ثم ألقى الناس قصيدتين :
فاطمة ، ووجوه :
الوجه الأول :

يقيم في تابوته الحجرى
ملكوته السرى
لا يدخل إذ يدخل
لا يخرج إذ يخرج
ينام في ظلال الجدر القديمه
وتحتة ينضج ماء الغيمه

البسيط لدى شعب دمياط أن يجمع بين الاحتفالية الشعبية والشعور القومى والوطنى ، ولم يجد تناقضاً بين الجانبين ، وتلك كانت عبقرية من عبقريات شعبنا العريق . وأضاف السلامونى : ولعله من شدة إعجابى بهذا الاحتفال هو الذى دفعنى لكتابة مسرحية « الحريق » لأعبر فيها عن هذا الطقس الشعبى . ثم انتقل إلى أسطورة « بلة العشر » وصندوق الدنيا والأراجوز والحاروى والحديث عن لعب النصب الشعبى ، واشتد الحوار بين السلامونى وبعض الحضور عندما تحدث عن حق الجماهير في إحياء الطقس الشعبى الديمياطى « مولد أبو المعاطى » ، لما يمثله من إحياء للذاكرة الشعبية الجماعية في مواجهة الأجنبي ولأنه من الأصول التقليدية التى تكون شخصية مصر وهويتها عبر التاريخ .

قدم الناقد انيس البياع أحد وجوه دمياط البارزة قراءته لأعمال الشاعر السيد النسياس (١٩٤٦ -) [له ديوانان (الموت في غابة القصائد) و (الصوت والرماد) لم ينشرا] ناقش

الاجتماعية القاسية في الواقع الفلسطيني والمناخ المسرحي حيث طلاقات الرصاص والضجة تسبق العديد من الأحداث التي تفتتح المشاهد واستراتيجيات الفكر الإسرائيلي في التعامل مع الأهالي ، فيها بذلك لظهور شخصية سرحان بشارة سرحان صاحب الملامح النفسية الخاصة .

وتؤكد د. فادية البنهاوي على أن ظاهرة استهلاك التراث مسألة اساسية في مسرح الكائين . أما الاختلاف بينهما فيكون أساساً في رؤية كل منهما للحياة وللدراما وأسلوب المعالجة الدرامية للعادة التراثية سواء كانت شعبية أو تاريخية . وأضافت من خلال الماضي يمكننا أن نتكشّف أبعاد الحاضر لكن في هذه الحالة قد يخضع لرؤية كل مثقّق لذلك الماضي . وكيف يستنتج ويستخرج المؤشرات والملاح التي يعكسها على الحاضر وهنا يقع كثيرون في عمليّة الإسقاطات التي قد لا يكون لها

79 في النص ، على الإطلاق

ولا يتصلها . وترى فادية البنهاوي أن أهم محور في أعمال السلاموني هو جموع الفرد الذي يصل إلى تاليه الذات ويغالب التوحد

الجماعي القادر وحده على التصدي لذلك الجموع ، بهدف الوصول إلى تحقيق الحلم بالعدالة . أما في معظم أعمال الجندى هو البطل الشعبي وضرورة وجوده على الأرض كخلص .

ثم بدأت فريدة النقلش حديثها قائلة : يمثل الجندى والسلاموني تياراً جديداً في الحركة المسرحية المصرية وهو امتداد وتطوير وإضافة خلاقة لعمل عبد الرحمن الشراوى ونعمان عاشور وميخائيل رومان ومحمود دياب وسعد الدين وهبه وعلى سالم الذين كانوا قد خاضوا معركة التحرير من أسر النظرة التقليدية التي أسس لها مسرح الحكيم . وأضافت إن السمة الأساسية لهذا التيار الجديد هي تركيبته الكثيفة لصراع أبدي وأنى مطلقاً ونسبياً بين البطولة الفردية والفعل الجمعي . وإبراز أن الممارسة لا الفكرة المطلقة هي معيار الحقيقة . إن اختيار السلاموني والجندى زماناً مضى تفتح إمكانيات جديدة للتأويل العصري وتصبح علامات كبرى تثير إسقاطات مختلفة وتستدعي تفسيرات لا نهاية لها عن الزمن الماضي وزمن الكتابة وزمن لاحق

للعرض . ثم قامت بقراءة عمليتين « عنيزة » و « رجل في القلعة » واختتمت النقاش قائلة : استطاع كل من الكائين أن يقدم جديداً في الساحة المسرحية عبر تعرفه على التطورات الجديدة في المسرح العالمي وانشغاله بالقضايا الرئيسية للعرض في وطنهما ، وإن ذلك في أعمال « ركة » وإنارة قاعة في لحظة تاريخية ، هي أعطته انكسار وتراجع لحركة التصرير وحلقة انقلاب اجتماعي عنيف ، يتعرض فيه المنتجون والناقدون لهجوم شامل له طابع عالمي .

ويبقى سؤال : هل أصابت لجنة « ناجى العلى » بشعر الديك (١٩٤٤ -) [قدم للسينما : مع سبق الإصرار ... أشياء ضد القانون — طائر على الطريق — موعد على العشاء — الحريف — سواق الاتوبيس — ضربة معلم — ناجى العلى — الطوفان — سكة سفر / قدم للدراما التلفزيونية : الأرض الطيبة . أن الأوان — بنات زينب] أيضاً في دمياط فلم تذكر كلمة واحدة عنه ، ولم يستضيف المؤتمر ناقداً سينمائياً على الرغم من وجود كوكبة من نقاد السينما في بلادنا وجمعية نقاد السينما تعنى

أول ما تعنى بالنقد السينمائي .
أين سمير فريد ، وعلى أبو شادي ،
وماجدة موديس ، د . د . محمد كامل
القليوبي ، وهانى الحلوانى ، وكمال
رمزى ، وأحمد رافت بهجت وغيرهم
الكثير الكثير .

وجاء اليوم الثالث يوم
التوصيات والختام والذي أثار
دهشة الحضور لتوزيع توصيات
مؤتمر أعلام دمياط الثامن أربع
عشرة توصية مطبوعة وقراها د .
عبد الرؤوف أبو السعد وتوصيات
محور الدراسات التربوية في المدن
الجديدة ومكتوبة بخط اليد
ومصورة ، من . توصيات محور
الدراسات التربوية :

ثانياً : الجامعة الأهلية المقترحة :

١ - أن تكون اللغة العربية هي
لغة التدريس الأساسية بترك
الجامعة ، وأن يقتصر التعيين بها
على أساتذة مصريين ، مع
الاستعانة بأستاذة زائرين من
الأجانب في بعض التخصصات

التي تحتلها الجامعة .

٢ - أن يسند الإشراف
الأكاديمي للجامعة الأهلية لأساتذة
أكاديميين وتقتصر مهمة مجلس
الأمناء على الإشراف المالي فقط .

٣ - أن يكون هناك توزيع نسبي
للكليات التابعة للجامعة المقترحة
على المجتمعات العمرانية الجديدة
تبعاً لطبيعة كل مجتمع وظروفه
البيئية واحتياجاته الفعلية .

٤ - أن تضاف تخصصات
مساعدة لكليات الجامعة المقترحة
كعلوم الإدارة والإنسانيات لحاجة
الطلاب المهمة لمثل هذه
التخصصات .

٥ - ألا يؤثر قبول الطلاب
بالجامعة الأهلية المقترحة على
استراتيجية توزيع الطلاب والنسب
المئوية المقترحة لقبولهم بالجامعات
المصرية .

٦ - أن تصدر شهادات تخرج
الطلاب باسم الجامعة الأهلية فقط
ولا تعتمد من أية جامعة أجنبية
أخرى .

٧ - أن يسمح للطلاب من الدول

المختلفة بالالتحاق بترك الجامعة .

ومن توصيات المؤتمر المطبوعة :

• يرى أعضاء المؤتمر ضرورة
الحفاظ على مجانية التعليم .

• يرى أعضاء المؤتمر ضرورة
الابتعاد بالتعليم ، وبخاصة
الجامعي منه عن أن يكون موجهاً
من فئة خاصة ، أو غير مصطبغ
بالصبغة الوطنية إذ من الضروري
أن تكون الكوادر المتخصصة في
أدق فروع العلم ، والطاقت العلمية
والقيادية ذات ولاء للوطن وثقافته
وتراثه ، لا شيء آخر ، مع مراعاة
التأكيد الدائم على هوية الشباب
وانتمائهم تأميناً للحاضر
 والمستقبل .

• يرى أعضاء المؤتمر ضرورة
سرعة التحول من إقامة مسكن
الإيواء إلى إقامة المسكن المناسب
لكل أسرة .

• يوصى المؤتمر باتباع البحث
الاجتماعي والتربوي للوقوف على
تأثير المتغيرات العالمية السريعة
والمتلاحقة على الفرائح البشرية
للمجتمع .

الفن الياباني بين التقليد والحداثة

على مفردات لغة تواصله الجديدة .
أما الفرقة الأولى « أكاديمية
الرقص » التقليدية الياباني
(« نو ») ، التي تأسست عام
١٩٦٥ ، فهي فرقة مسرحية تعنى
باكتشاف الرقصات الفولكلورية ،
لتقديمها في عروض مسرحية ،
تستخدم الأساليب الحديثة في فنون
السينوغرافيا (ديكور - إضاءة -
ديكور - مساحة - أزياء) ،

وتقدم رسالتها بالإضافة إلى تقديم
عروضها الفنية ، في جميع
معلومات عن الرقصات
الفولكلورية ، وفنون المناطق
المختلفة باليابان ، وتعيد صياغتها
من خلال عروضها المسرحية .

وتعد « فرقة أسوكا جومي
للطبول » - وهي الفرقة الثانية
المشتركة في العرض ، وقد أسست



والفن الكابوكي في لوحه ، إلهام الفن

دخل في نسج طوقسه الموروثة ،
وأن العملية الفنية شكل يتخلق
مضمونه الفكرى ، بقدر استغراقه
في تراثه ، والخروج به إلى بر
الامان ، وتأثيره العميق في المتلقى ،
دون المساس بروحه ، أو القضاء

ربما كانت اليابان البلد الوحيد في
الشرق الأقصى ، التي أرادت طوال
القرن الماضي ، والقرن الحالي ، أن
تثبت لنفسها ، قبل أن تؤكد ذلك
للعالم ، أنها في حفاظها على تراثها
وتقليدها ، لا يعنى أنها قد انقطعت
عن الحاضر ، أو لم تعد تنظر إلى
المستقبل .

لو تأملنا العرض الموسيقى /
الراقص / المسرحي الذي قدمت
ثلاث فرق يابانية معا بدار الأوبرا
(المركز الثقافي القومي) ، في يومي
٢٠ و ٢١ يونيو ، فسنجد صدى
عميقا في العرض الشامل الذي
قدمته هذه الفرق ، لهذه التركيبة
الفكرية والثقافية والفنية .

إننا نكتشف من جديد أن
اليابانيين محافظون متطورون ،
تقليديين معاصرون ، وأن فهم جزء

« إلهام من القمر » و « طبول
المجازرة » و « طبول البحارة » و
« أغنية جبل تسوجارو » و
« أغنية صانعي كعكة الأرز » و
« طبول يابانية » .

لا يمكن لنا أن نطلق على هذا
النوع من الفنون ، رقصاً خالصاً ،
أو أغنيات مؤداة مسرحياً ، أو
مسرحاً راقصاً درامياً . إنه يحتوى
كل ذلك معاً ، كما يستفيد من
الحوثيات والأشكال الشعبية
اليابانية ، في الأزياء ، والمهمات
المسرحية ، والحركة التعبيرية
(حركة اليدين والقدمين والوجه) ،
في فنون السينوغرافيا الحديثة ،
وتقنياتها الفائقة لخدمة العرض .

ولعل أهم ميزات هذا العرض
الفنى الاستعراضى الشامل ، أنه
حاول أن يخطو خطوة جديدة إلى
الامام — فهو من جانب يستفيد من
أشكال المسرح الشعبى التقليدى
مثل « النور » و « الكابوكى » ،
ومن جانب آخر يحاول أن يعيد
تركيب لغة العرض المسرحى وفق
مسايرتها للعنق الحديث .

ويهذا المنطق لم يعد المسرح
اليابانى متحفاً من المتاحف
المتحركة ، فقد صار قيمة فكرية
إنسانية شاملة .



لوحة : فصول السنة ، عن فصل الربيع

روح الأسطورة اليابانية المتمثلة في
حكمة الطبول ، وروح العصر المتمثل
في زخم نغمات « آلة الأودج »
الصدية .

ومن أهم أهداف فرقة الموسيقى
الفولكلورية اليابانية (مينيو) —
وهو الفرقة الثالثة — أنها تقدم
جيلاً من شباب عازلى هذه النوعية
من الموسيقى والغناء الشعبى ،
والرسالة التى تحاول أن تؤديها هي
الحفاظ على تراث السلف ،
وتواصله مع قيم الأجيال القادمة ،

وتستخدم في ذلك الآلات الشعبية ،
التي هي أقرب ما تكون إلى آلات
الرباب المصرية ، و « الصفاره »
الشعبية ، والفلوت الغربى
المقلد وغيرها . يغنون أحياناً ،
ويؤدون أجزاء من الرقصات
المقدمة أحياناً أخرى ، يشاركون
فيها راقصى الفرقة في رقصاتهم .
ومن أهم أهداف هذه اللوحات
الدرامية الغنائية الراقصة :

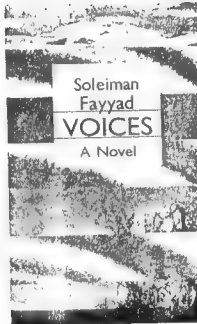
منذ عامين فقط ، من أهم الفرق
اليابانية التى تستخدم آلات الطبول
التقليدية (تاكو) لتقديم أسلوب
متميز ، خاص بموسيقى فن التعبير
اليابانى ، وتعمل على امتزاج
هارمونى بين الرشاقة الموقرة
للرقص ، والحبيبة المعروفة للطبول
اليابانية . وتحاول هذه الفرقة
الحفاظ على الموروث ، والأشكال
الفنية ، المتعددة ، لفن الإيقاع
اليابانى ، وقد حاولت إحدى
معزوفات هذه الفرقة أن تقدم
عرضاً (تسونوى كويرو) ،
يتنافس فيه التراث مع المعاصرة :
الطبول الضخمة بأشكالها
وأحجامها المتنوعة ، وقيل كل شيء
بإيقاعاتها المنسمة بالبدائية ،
والدرامية ، والقوة ، والجمال ،
والحياة ، فتتحول كل وحدة من
وحدات هذه الطبول إلى نغمة
وبطل ، يتصارع مع النغمات /
الأنباط الأخرى ، في إيقاع حيوى
رافق يذكرنا بسيمفونية القدر
لبتهوفن . ومن أهم ما تطرحه لنا
هذه المعزوفة الدرامية هو لقاء
القيمين ، في وحدة فنية متلاحمة ،
يرقص على موسيقاها الراقص
الممثل لفن الكابوكى ، الذى
يجمع ، في سحر حركته ، ما بين

جولة الابداع

رواية « أصوات » باللغة الانجليزية

ويقدم الناقد المصري الكبير الدكتور « على الراعي » للقارئ الانجليزية هذه الرواية بكلمة ستنتشر مترجمة على غلاف الرواية ، وهذا هو نصها :

(في « أصوات » سليمان فياض صدام مرعوع بين ثقافتين ، وعقليتين ، وسلمين من سلام القيم ، متباينين اشد التباين الغرب هنا هو الذي يفد إلى الشرق ، ويحتك به ، ويقاسى من ويلات هذا . فالوافد الغربي (الزوجة الشابة سيمون) تتعامل



غلاف « أصوات » في الطبعة الانجليزية

● تصدر في أغسطس القادم ، الترجمة الإنجليزية لرواية (أصوات) التي كتبها « سليمان فياض » عام ١٩٧٢ ، وكانت قد صدرت ترجمتها الفرنسية في سبتمبر ١٩٩٠ م ، عن دار « دنويل »

وسوف تصدر الترجمة الإنجليزية في لندن والولايات المتحدة الأمريكية في وقت واحد ، عن دار نشر (ماريون بويارس Marion Boyars) ، وقد اتخذت دار النشر الإنجليزية قرار نشر الرواية ، بعد اطلاع المسؤولين فيها على الترجمة الفرنسية السابقة . ووقفهم على ما لاقتة من إقبال القراء الفرنسيين .

مع البيئة المصرية التي انتقلت إليها مؤقتاً تعاملاً سطحياً

بالألفاظ ، فهي تنتظر إلى اهل « الدواويش » (قرية زوجها المصري) نظرة السائح ، يلقي نظرة عجل على الواقع الشرقى ، ويلتقط له صوراً ، ويؤدى له خدمات ، ويؤدى ضميره ما يجده حوله من فقر مروع ، وتختلف قاس ، ويسعى قدر استطاعته للتخفيف منها ، ولا يحاول الدخول معه في علاقة جدلية . فسيئون تتصرف في الوضع الجديد ، كما كانت تتصرف في باريس مع زوجها المصرى (حامد البحيرى) ، فتكون نهايتها فاجعة مروعة .

إن النهاية الفاجعة التي تنتهى بها - أصوات - تحوى المعنى الأعماق ، والأكثر احتجاجاً ، على واقع محزن ينبغى أن ينتهى . هذه رواية خفيفة الوقع ثقيلته في آن ، تجذبنا جذبا حلوا ، فإذا نحن أمام خاتمة بشعة ، مليئة بالفراقسات ، ونعلم أن القدر لا يستأن عواطفنا ، ولا يلاطف أعصابنا الواهنة .

شاعر وجائزة

● منح الشاعر الأمريكى « جون أشبرى » John Ashbery ، الحائز من قبل على أهم جوائز الشعر القومية ، جائزة (روث ليل) للشعر لسنة ١٩٩٢ . وتبلغ قيمة هذه الجائزة خمسة وعشرين ألف دولار ، وتعد واحدة من أهم جوائز الشعر في الولايات المتحدة ، وتتولى إدارتها رابطة الشعر الحديث ، وقد أنشأتها « ليل روث » سنة ١٩٨٦ ، لتكريم الشعراء الأمريكيين الذين تستحق أعمالهم تقديراً غير عادى .

وقد علق « جون أشبرى » ، الذى يبلغ من العمر خمسة وستين عاماً ، بقوله : (إن مهنة الشعر في الولايات المتحدة مهنة شاذة ، لأن الذين يحبون الشعر في هذا البلد قليلون ، فكثير من الناس في الحقيقة يكرهون الشعر) . وفى ضوء لا مبالاة القارئ الأمريكى ، يقول « أشبرى » إنه يشعر بالفضول وبالأطمئنان أيضاً لأن دور النشر الأمريكية تواصل إصدار الكتب الشعرية ، ويسائل « أشبرى » : (لم أنهم أبداً لماذا تهتم معظم دور النشر الكبرى بالشعر ؟) .

ويضيف الشاعر الذى صدرت مجموعته الشعرية الأخيرة (خريطة الدفق) ، في العام الماضى عن دار النشر (ألفريد نوب) قائلاً : (لقد قيل لى إن نشر الشعر لا يكلف كثيراً ، وعندما يكون الشعراء ذائعى الصيت ، حتى ولو كانوا غير مقروئين ، تضيف أسماءهم مكانة إلى دار النشر ، وتساعد في اجتذاب كتاب آخرين يمكن أن تدر أعمالهم دخلاً) . ومن ناحية أخرى وبينما أكد « أشبرى » ترحيبه بالجائزة المالية ، فإنه أوضح في نفس الوقت أنها بطبيعة الحال لا تكفى لإغرائه بترك عمله ليتقاعد ، ويقول إن جميع الشعراء الذين لا يعرفهم ، يعيشون على دخل من عمل غير الكتابة ، وهو الغالب التدريس ، كما يفعل بجامعة (يارد) في (أتلانتيك - أون - هندسون) بولاية نيويورك . ورغم سنه ومكانته المرموقة في عالم الأدب الأمريكى ، قال « أشبرى » : « إن فوزه بجائزة (ليل) ، مثل فوز ممثل مخضرم بالأوسكار ، قد رفع روحه المعنوية ، وهو يجعل المرء يشعر بالارتياح ، ويزيل مؤقتاً شكوكا تجاه عمله ، تلك الشكوك التى يعتقد المرء أنه تغلب عليها ، ولكنها تسفل إليه ثانية في النهاية » .

طبعة كاملة لأول مرة من : (أبناء وعشاق)

قما ١ بإعداد طبعة (كمبردج) الجديدة . ويقول المحرران أن « لورانس » أذعن لقص الرقيب ، لأنه كان مفلساً .
وستصدر مطبعة جامعة (كمبردج) ، التي تختص بإصدار طبعات مرتفعة الثمن من الأعمال الكلاسيكية ، طبعتين من (أبناء وعشاق) ، طبعة شعبية ستباع بمبلغ ٢٤,٩٥ من الدولار ، وأخرى نقدية تناقش كل التغييرات التي طرأت على الرواية في صورتها المعروفة ، وستباع النسخة منها بمبلغ ٩٥ دولاراً .

وتصحيحاً للأوضاع وتحقيقاً للأمانة الأدبية ، تعتزم مطبعة جامعة (كمبردج) أن تنشر النص الكامل لرواية (أبناء وعشاق) في الخريف ، مستعمدة بذلك شخصية « ويليام » ، مضيئة العديد من الفقرات الفاضحة إلى كتاب كان مثيراً حتى في صورته المراقبة . وقد قام بعملية المراقبة صديق « لورانس » ومحرر كتبه « إدوارد جارنيت » ، الذي اقتطع عشرة في المائة من الكتاب ، بدون استشارة المؤلف ، كما يقول د . « كلارك بارون » وزوجته د . « هيلين بارون » ، المحرران اللذان

عُرفت رواية « د . د . هـ . لورانس » باسم : (أبناء وعشاق) ، بينما لا يذكر في الرواية غير ابن واحد ، الحقيقة هي أن في مخطوطة « لورانس » الأصلية شقيقاً أكبر لبطل الرواية « بول فوريل » ، واسمه « ويليام » ، وكان يشكل جزءاً من أجزاء الرواية التي اقتطعها الناشر (دوكورث) ، بسبب نبرتها الجنسية ، التي خشي أن تكون استفزازية للقراء الإنجليز في سنة ١٩١٣ .



تصويب على تصويب

كنت في مدينة العين في أواخر شهر إبريل الماضي حين لفت نظري الصديق العزيز الدكتور / فؤاد أبو حطب إلى مقال في عدد ذلك الشهر من مجلة «إبداع» يخطئ فيه كاتبه «الببليوجرافيا» التي نشرتها أنا والدكتور مارسدن جونز عن أديبنا العظيم إبراهيم المازني

وبمراجعة العدد وجدت مقالا للمازني بعنوان «أثر المرأة في اللغة» نشره الدكتور / مدحت الجيار وصدره بمقدمة جاء فيها أن المازني نشر مقاله عن «المرأة واللغة» في «المجلة الجديدة» عام ١٩٢٤ «وليس عام (١٩٣٤) كما ذكرت ببليوجرافيا حمدي السكوت» وحجة

الدكتور مدحت في ذلك «أن مقدمة محاضرة المازني التي ألقاها بعد ربع قرن .. تثبت هذا التاريخ : أي أن نشر المقال كان عام ١٩٢٤ ، ثم نضيف ربع قرن على هذا التاريخ (يقول الدكتور مدحت) فتصبح عام (١٩٤٩) وهو عام وفاة المازني في شهر أغسطس» .

وتعقيبا على مايزعمه الدكتور مدحت أحب أن أوضح لسيادته ولقراء مجلة «إبداع» الأعزاء أن «المجلة الجديدة» التي يفترض الدكتور مدحت أن المقال قد نشر بها عام ١٩٢٤ ، لم يكن لها وجود في ذلك العام ولا فيما تلاه من عدد من الأعوام ، فلقد صدر العدد الأول

من تلك المجلة في نوفمبر ١٩٢٩ والخطأ الذي وقع فيه الدكتور مدحت الجيار هنا هو أنه اعتمد على ذاكرة «المازني» — وصديق حريفها — مبالغت السخرة حين قال «اتفق لي منذ ربع قرن أو نحو ذلك — وأرجو ألا تستكثروا على أرباع القرن ... — أن تناولت بالبحث .. هذا السر أو اللغز الذي نسميه المرأة ..» ، وبغض النظر عن السخرة الواضحة ، التي لا ينبغي أن تؤسس على «حرفيتها» أحكام علمية ، فإن ذاكرة الأديب كثيرا ما تقود إلى مثل هذا اللبس .

فالدكتور هيكل رحمه الله ينشر في مقدمة الطبعة الثانية لرواية «زينب»

انها نشرت في عام ١٩١٤ ، مع انها
بالتحقيق العلمى السليم — نشرت
عام ١٩١٣ . والمحرم صلاح عبد
الصبور يكتب بخط يده تواريخ غير
دقيقة لبعض المواد التى نشرت له
وعنه ، كما اشرنا إلى ذلك فى
مقدمة البليوجرافيا التى نشرناها له
فى مجلة «فصول» عدد أكتوبر
١٩٨١ . وذكره المازنى -
بالذات — كثيرا ما سببت له

مشكلات خطيرة ، فقد كان «ينسى»
أحيانا انه ترجم عملا لكاتب اجنبى
ونشره ثم تعلق بذاكرته قطع من
الترجمة فيضمنها بعض أعماله
القصصية أو الشعرية ، فيأتى
النقاد بعد ذلك ليلتهموه بالسرقه .
مع أن كتابات المازنى نفسها كانت
فى العادة افضل بكثير مما علق
بذاكرته من ترجمات . يعلم ذلك
جيذا من يقرأ روايته «إبراهيم

الكاتب ويقارن ما وضعه المازنى
إياها من رواية «سانين» الروسية ،
وما كتبه هو فى ذلك العمل الهام .
وبعد ، فأنا أشكر للدكتور
مدحت اهتمامه بتصويب ما اعتقد
انه خطأ وقعنا فيه ، وقد نادينا فى
كل مناسبة ، وننادى الآن كافة
القراء ان يتصلوا بنا لتصويب أية
أخطاء ، أو إضافة أية مواد هامة
أغفلناها .

عشرون عاماً من الصمت ال رهيب

أخيراً خرج الكاتب نعيم ت كلا من مخبئه المتنقل ، ليطالعا على صفحات إبداع (يونيو ١٩٩٢) ، مشيداً بمقال رئيس تحريرها ، نعيم يا سيدى ، الحوار بدلا من المصادرة والوشاية والإبداع ، ظنا من أن هذه المرافعة ستفتح أمامه الأبواب ، ليطل من خلال النوافذ - التى تتجدها - على الجماهير التى لا تريد أدب !!

وقد نقص الدور جيداً ، مردداً انه بحاجة ماسة إلى وثيقة اعتراف ، يوقع عليها بعض كتاب مصر ، حتى يخرج من بيانه المتصل ، الذى دام عشرين عاماً ، ومازال « رفاقه أنصار الحرية والتقدم » يشنون عليه حملة ضارية من الاتهام والتجريح

والمقاطعة » ، بحجة انه - ت كلا - « عميل لإسرائيل ومساهم فى عملية التطبيع » ، وهؤلاء المنافسون الحاقدون اشد خطراً عليه من أجهزة الأمن ..

ويعد أن يسوق عدداً من الشعارات البراقة حول الحرية والحوار ، يوجه إلى رئيس التحرير همسة عتاب ، بسبب تجاهل «إبداع» لما يرسله إليها من قصص .

ولعل أخانا ت كلا يعلم أن الحصول على شهادة ميلاد ، وتدشينه ادبياً مرموقاً ، وترشيحه للحصول على نوبل ، لن يضع لهذه «العقدة» حلاً ، حتى ولو كتب له نجيب محفوظ كلمة

الغلاف ، لرواية «نهلة» . وقد عثرت عليها - مصادفة - على سور الأزيكية ، وأغراني بقراءتها إمران : الأولى كلمة نجيب محفوظ التى كتبها بخط يده . بتاريخ «٢٩ / ٩ / ١٩٨٦» ، والثانى . عبارة ت كلا المرافعة ، فى الصفحة الأولى : أيتها الفاتية التى لا تفارقنى .. أصد إليك هذين من قلب فلسطينى مجروحاً بأعماقى ، ثم اتبعها بيت لحمود درويش :

أنا العاشق السرم الحظ لا أستطيع الذهاب إليك ولا أستطيع الرجوع إلى .

هذه المقدمة القصيرة توحى - بشكل أو بآخر - بتوبة الكاتب عن

الشعب اليهودي، ولا نجد كاتباً مصرياً - تكلاً صعيدى الأصل - مضطراً إلى كتابة هذه الهتافات التي لا تليق إلا بالصهاينة أنفسهم، كما لا نجده مضطراً إلى السفر لإسرائيل بهدف كتابة رواية عن مأساة شعب فلسطين .. وهل العربى - فى أى مكان - بحاجة إلى الشعور بالخطر الصهيونى، والمأساة الفلسطينية، حتى يذهب إلى هناك ألم يقترب الخطر من، خلال أربعة حروب، راح ضحيتها عشرات الآلاف من الشهداء؟ وهل زال الخطر إلى الآن حتى يسافر إلى «أصدقائه» بحثاً عن مصادر الخطر؟

وتتفلق عبقريته عن حل «رشيد» للغز الفلسطينى، ذلك الذى يستحيل فك شفراته، إلا بالوحدة العربية، وهذا الاتفاق والتآلف بين العرب لن يتم إلا بمعجزة .. وحيث أننا لا نحيا عصر المعجزات فهذا بدوره مستحيل

من المستحيلات

هذا هو الكاتب الذى لا يجد لبياته السنوى الدائم نهاية .. وهذه الرواية مجرد نموذج من «إبداعاته» التى رفضها أصحاب الضمائر اليقظة - فى مصر والعالم العربى .. ولن يشغله صدور أعمال أخرى، فى إسرائيل، ولا شهادة ناقدها المشهورة «اللهم إرأه القديمة، وكان قد عبر عنها فى مجموعته القصصية «قفزات الطائر الأسمر النحيل» المنشورة بإسرائيل عام ١٩٨٢، بمقدمة للنقاد الإسرائيلى سامون سوميخ،

فى رواية «نهلة» تطابق - شبه تام - بين البطل والكاتب .. وكان قد التقى بصحفى إسرائيل «عامى سريده»، فى الإسكندريه، وعندما ذهب إلى إسرائيل، نزل ضيفاً عليه، وفى جلسة السمر، دخلت أم «صديقه»، وكانا يجلسان بغرفة ابنها «يوارم» الذى مات فى بئران عام ١٩٧٨، ويتجدد حين

الأم، على ابنها البكر، ويجد الكاتب / البطل فى نفسه من الشهامة أن يعزيبها قائلاً: «يؤسفنى أن زيارتى أثارت ذكرياتها الأليمة». ثم يضيف «أحب هذا الإنسان - عامى - الذى ساقه إلى قدر عجيب .. كان صعيدياً تماماً فى إهدار وكرمه»، فى حين يصف الفلسطينيين - على لسان نهلة فرهود - مؤكداً أنهم «رجعيين .. عبيد سادتهم من أمراء النفط»

ولا يجد الكاتب المغصور - فى روايته - مهرباً لحروبنا مع إسرائيل، بل إنه يذرف الدموع على حائط ميكا، معلناً «أن هناك أمراً بشعاً آخر فى التاريخ البشرى اسمه مأساة إذا كان تكلاً ينوى، ويعد نفسه للحصول على جائزة الإبداع الإسرائيلى لكى يربح ... ويستريح».

الرسالة أرى أنه من الضرورى أن أضع لكم وللقارئ الذى شاركنا التخاطب الآتى :

من حق كاتب هذه السطور نعيم تكلاً أن يعتز بأنه نال الإعتراف الأدبى بإنتاجه الأدبى المتواجد فى

الاستاذ الكبير أحمد عبد المعطى حجازى
تحية الإعزاز والتقدير
بعد نشركم لجانب أكبر من رسالتى إليكم بعد يونيو ٩٢ من إبداع والرد الذى تفصلتم به على



الساحة الادبية العربية منذ عشرين عاماً من خلال عشرات الصحف والمجلات المصرية والعربية والاجنبية ، ومن خلال إصدارات أدبية تجاوزت ثمانى كتب أحدثت أصداء نقدية واسعة ، وليس الأمر قاصراً (كذا !!) على نشر مجموعتى قصص فى إسرائيل الأمر الذى لا أنكره ، بل أعتر به أيضاً .

واسمح لى أيتها الفاضل أن أقول أنه ليس من حقكم مقاطعتى من منطلق رفض التطبيع مع إسرائيل ذلك انكم تمثلون منبراً أدبياً تصدره الدولة المصرية التى تقيم علاقات مع إسرائيل وتعمل على تطبيع شامل معها فى مختلف المجالات .
وإذا كنتم سيادتكم شخصياً

ترفضون التطبيع مع إسرائيل فهذا شأنكم الخاص ولا أظنه شأن جميع كتّاب وقراء إبداع

ولا أعرف ، ما الذى جعلنى بنظركم المحتل الوحيد لعملية التطبيع مع إسرائيل ؟ إن نشرى لكتابين فى الوسط العربى من إسرائيل ويتشجع أنصار السلام من اليهود والفلسطينيين لا ينطبق عليه مفهوم

التطبيع المروج له ، وإنما هو عمل فردى جسور فى حق السلام والتفاهم بين الشعوب وهو الأمر الذى ينسجم مع توجهات المثقفين الأحرار فى كل العالم ، كما يتفق مع حركة السلام النشطة الآن فى المنطقة والتى تسير فى رعاياها معظم الدول العربية وعلى رأسها مصر والكيان الفلسطينى .

وبعد هذا يا استاذنا الفاضل احب أن أوضح أن نشركم لى بإبداع ليس هو الإعتراف الذى أتحدى توقاً اليه ، وهولن يضيف إلى شيئاً .

ومع ذلك فأنا كفارىء وكاتب متضامن متعاطف مع إبداع بقيادتكم وأتمنى لها دوام النجاح فى مقاومة التخلف والظلام .

أرجو أن تنشر رسالتى هذه رداً على كتابتكم عنى وذلك عملاً بالحقوق والاعراف المتعامل بها فى نطاق حرية النشر ، وحتى لا اضطر لنشر رسالتى فى مكان آخر .

تفضلوا بقبول فائق الاحترام .
الاسكندرية ٩٢/٦/٤

نعيم تكتلا

تأليف : دين كايف : دين كايف : سيمونتون
عرض : شاكر عبد الحميد

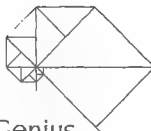
مكتبة إبداع

عرض كتاب :

العبقرية والإبداع والقيادة

«سيمونتون» وراءه ووجد ضالته في التاريخ ، وكانت نقطة بدايته المنهجية تلقف عند عام ١٩١١ ، وهو ذلك التاريخ الذي صك عنده المؤرخ «فريدريك وودز F.Woods مصطلح «القياس التاريخي» كي يشير به إلى تلك الفئة من البحوث التي يتم فيها إخضاع حقائق التاريخ للمعالجة المنهجية والإحصائية المناسبة .

ومن هذه النقطة انطلق سيمونتون متجولا عبر تاريخ البشرية القديم والوسيط والحديث والمعاصر ، وعبر فروع المعرفة العلمية والأدبية والفلسفية والفنية والسياسية المختلفة متمتدا في ذلك على ما سماه بالعمل البليوجرافي Bibliog-



Genius Creativity & Leadership

BY DEAN KEITH SIMONTON

Dean Keith Simonton

الحلول ، ومن بين هؤلاء العلماء «دين كايف سيمونتون» الذي كان قد انتهى لثوره من أطروحاته للدكتوراه في علم النفس الاجتماعي عام ١٩٧٤، التفت

مقدمة حول مبررات عرض الكتاب :

خلال السبعينيات المتأخرة من هذا القرن تماثلت صيحات من بعض الباحثين في مجال العلوم النفسية عامة ، وفي مجال بحوث الإبداع خاصة ، بأن «دراسات الإبداع أصبحت تعاني ، ذاتها ، من نقص الإبداع ، وأنها وصلت إلى طريق مسدود ، وأن الأطر النظرية المطروحة والإجراءات المنهجية المستخدمة ، قد استنفدت أغراضها ، وقد عقدت مؤتمرات ولقاءات عديدة لمناقشة هذا الأمر ، وتلفت بعض العلماء النابهين حولهم بحثا عن بعض المخارج ، وبعض

raphical Laboratory أو معمل
المكتبة Library Laboratory وهو

يعنى بذلك باختصار ، الاستفادة من
تراث الإنسانية الخزون المتراكم في
شكل كتب ومؤلفات وموسوعات
وقواميس ، وسير ذاتية وتراجم ،
وغير ذلك من المصادر المناسبة ،
والموجودة في قاعات المكتبات ، أو
المخزونة من خلال بطاقات
الميكروفيلم ، في الوصول إلى قوائين
ومبادئ خاصة حول مجالات
الإبداع الإنساني ، وكذلك أشكال
القيادة المختلفة . واستمر
«سيمونتون» يعمل في هذا المجال
لسنوات عديدة . وقد ترتب على هذا
العمل الدءوب ظهور هذا المؤلف
المتميز الذي نتشر بتقديمه إلى قراء
العربية ، والذي يعد في حدود علمنا
أول دراسة مؤلفة ، أو مترجمة ، تقدم
إلى قراء العربية - حول ذلك الميدان
يعتبر الفصل الأول من هذا
الكتاب بمثابة الفصل التمهيدي الذي
يضع فيه المؤلف أسس وحدود
المفاهيم الأساسية التي سيستخدمها
عبر الكتاب . يستهل المؤلف هذا
الفصل بمقتطف من «كارليل» قال فيه
«إن التاريخ ليس إلا السيرة الذاتية
للرجال العظماء» كما ينقل عن
أميسون قوله «أنه ليس هناك تاريخ

بالعنى الدقيق لهذه الكلمة ، هناك
فقط السيرة الذاتية » . ورغم أن
المؤلف يتقبل مثل هذه الأقوال بتحفظ
كبير ، ذلك لأنه يؤكد دائما ، عبر هذا
الكتاب ، على ذلك التفاعل الذي
يحدث بين الفرد والمجتمع ، بل
ويؤكد أكثر دور المجتمع وخصائصه
في بروز المبدعين والقادة . رغم ذلك ،
فإنه يشير إلى أن فكرة التاريخ
باعتباره سيرة ذاتية ، تنعكس في
أعمال بعض المؤرخين المعاصرين
أمثال ويل ، وأريل ديرانت ، وحيث
توجد أربعة مجلدات في مؤلفها
الضخم المسمى «قصّة الحضارة»
ب عنوان «عصر لويس الرابع عشر» ،
و«عصر فولتير» ، و«روسو والثورة» ،
و«عصر نابليون» فالتاريخ وفقا لهذه
العقيدة ، صاغته إنجازات
بعض الأفراد الأفاضل .

إن المبدعين هم قادة ثقافيين دون
شك ، فقد كانت لأفكار أينشتاين
النظرية تأثيرها البالغ على زملائه من
علماء الطبيعة ، وعلى المجتمع العلمي
بشكل عام ، بل وحتى على مجال
الإبداع الأدبي والفني ، وكذلك على
الجمهور بمعناه العام . هذه
الأمثلة وغيرها تؤكد أن المبدعين هم
قادة دون شك في الشؤون الفنية
والثقافية والحياتية . وإن القادة

يمكن أن يكونوا أيضا مبدعين ، خلال
تسييرهم لأمور شعوبهم في المجالات
السياسية والاقتصادية والاجتماعية
والعسكرية المختلفة .

بعد تأكيد المؤلف على هذه العلاقة
الوثيقة بين القيادة والإبداع . يحدد
بشكل خاص المفاهيم الأساسية التي
سيكثر من استخدامها في هذا
الكتاب ، ومن بين هذه المفاهيم ، على
سبيل المثال لا الحصر ، العبقرية ،
الإبداع ، القيادة ، القياس
التاريخي ، الجيل ، عينات وجماليات
التاريخ ، أدوات القياس التاريخي ،
الفروض الأساسية في القياس
التاريخي ، وغير ذلك من المفاهيم .

ويكرس المؤلف الفصل الثاني
للحديث عن دور كل من الوراثة
والبيئة في ظهور العبقارية في ميدان
الإبداع والقيادة ، فيعرض ويناقش
أفكار العديد من المؤلفين الذين
شابهوا الموقف المؤيد لدور الوراثة في
الإبداع والقيادة ، وخاصة أفكار
«فرانسيس جالتون» فقد وجد هذا
الباحث ، ومن تابعه في أفكاره بعد
ذلك ، أن تسلسل العبقرية في بعض
العائلات ، أمثال عائلة «باخ» (في
الموسيقى) ، وعائلة داروين ، وعائلة
«مكسلس» (في ميادين مختلفة من
المعرفة الإنسانية) هو بمثابة التأكيد

على الدور الفعال الذي تلعبه الوراثة في تعاقب العبقريّة في بعض الأمم ، أو في بعض المجتمعات .

ويتبنّى مؤلف الكتاب الذي بين أيدينا موقفاً مخالفاً للموقف السابق ، فهو ينطلق من انتقادات عالم الأنثروبولوجيا المعروف « ألفريد كروبيير » وخاصة من كتابه « تشكيلات نمو الثقافة » Configurations of Cultural Growth في التأكيد بأن « جالتون » كان على خطأ ، وأن تأثير السلالة (أو العرق) على إبداع البشر ليس له وجود يذكر ، وأن المناخ الثقافي الذي يوجد به الفرد هو المحدد الأساسي للإبداع ، وأن الإبداع في حضارة معينة يكتمل أو ينمق ، ليس باعتباره حالة مترتبة على ممارسات التزاوج الإنسانية ، ولا نتيجة لملابس والموروثات البيولوجية المختلفة ، ولكن يكتمل أو ينمق مع إضباغ أو إنهاك الأنماط أو التشكيلات الثقافية المختلفة . هذه التشكيلات الناتجة عن تجمع العقول المبدعة بطرائق خاصة ينتج عنها ما يسمى بالعصور الذهبية أو العصور الفضية ، للحضارة ، كما أنه تفصل بين هذه العصور فترات واسعة أو عصور ظلام ، فيها يحل الركود الثقافي .

١٥٦

ثم يفرد المؤلف الفصل الثالث من هذا الكتاب للحديث عن تلك الخصائص والسمات الخاصة المميزة لشخصيات المبدعين والقادة ، فيتحدث عن السمات التي كانت مميزة لعباقرة أمثال نيوتن وجوته وفولتير وبيتهوفن وهيجل والإسكندر الأكبر ونابليون وغيرهم ، ويؤكد أهمية عوامل مثل الذكاء وتعدد الإهتمامات ودوافع الإنجاز والحاجة إلى القوة (وقد قارن من خلال هذا العامل الأخير بين عدد من رؤساء الولايات المتحدة المختلفين أمثال ، روزفلت وكينيدي ، ونيكسون ، وجونسون وغيرهم) .

كما يناقش المؤلف علاقة العقل بالانفعال لدى عدد كبير من عباقرة العالم في المجالات الإبداعية والمجالات السياسية فيتحدث عن أهمية ما سماه « بالتركيب التصوري » كبعد هام من أبعاد الشخصية ، فالشخص الذي يتميز بدرجة عالية من التركيب التصوري هو شخص يدرك العالم بطريقة متعددة الأبعاد ومتسمة بالمرورية ، ويؤكد المؤلف أن وعي

القادة بأحادية القرار أو تعدديته هو أهم العوامل الحاسمة الكبيرة ، في تحديد مستقبل الأمم ، وأن توارىخ

ثورات كثيرة تثبت أن ابتعاد قادتها عن التعددية وتشتملهم بالأحادية يجعلان عمليات الإخفاق والفشل تتواصل ، من خلال طرائقهم الجامدة في تسير الأمور .

ويتحدث المؤلف بعد ذلك عن دور بعض العمليات والخصائص النفسية للقادة ، في تحريك مسار الأمور الخاصة بمستقبل الأمم التي يأخذون عاتقهم ، مهام تسير أمورها ، وهو يضرب مثالا موضحا لذلك من تاريخ الثورة الروسية ، وهو ينطلق في ذلك من مقولة فحواها أن « الذين قاموا بهذه الثورة توفرت لديهم منظومات أو بيانات لفظية تفوق العدد القليل من الآراء التي كانوا يتبنونها فعلا ، وأن « بوخارين » و « لينين » وستالين » و « تروتسكي » كانوا كلهم ذوي عقول أيديولوجية أحادية (*) . وقد كرسوا أنفسهم من أجل قضيتهم . وبعد تأسيس الدولة السوفيتية ، تفرقت السبل برفاق السلاح هؤلاء . وتبنّى « لينين » منحى أكثر عملية في حكم الدولة ، وخلال إهتمامه بترسيخ قاعدة قوته ، تراجع « لينين » فعلا في اتجاه الرأسمالية في سياساته الاقتصادية الجديدة عام ١٩٢١ . واستمر « ستالين » خليفة

«لينين»، في انتهاج هذا الاتجاه العمل .

بالطبع ، قد ننقذ أو نخلف مع هذا المؤلف ، في وجهات نظره ، في هذا السياق . لكنه ، على الأقل ، يقدم لنا بعض المفاتيح الهامة في قراءات توارىخ الأمم والشعوب ، ولخص حركاتها الإبداعية والسياسية من خلال بعض المفاهيم النفسية الشارحة والكاشفة . ويختتم المؤلف هذا الفصل بتوضيح العلاقة بين العبقورية والاضطراب العقلي الذي يطلق عليه في الاستخدام غير العلمي اسم الجنون ، وهنا يطرح آراء عديد من المفكرين أمثال أرسطو وسنيكا وجالطون وغيرهم . إضافة إلى استعراضه لبعض الدراسات النفسية الحديثة التي أجريت على هذا الموضوع على مبدعين أمثال ميكيل انجلو ونيوتن ، ونيتشة ، وشومان ، وفان جوخ وغيرهم من العباقرة الذين عانوا بشكل أو بآخر من بعض أشكال الاضطراب العقلي ، ويرفض المؤلف فكرة الربط بين الجنون والإبداع .

في الفصل الرابع ، وهو بعنوان «التعليم» ينطلق المؤلف من بعض القصص الشائعة عن كسل وتأخر عباقرة أمثال أديسون واينشتين - خاصة في المراحل المبكرة من حياتهم

التعليمية - ، كي يناقش قضية العلاقة بين التعليم والإبداع ، ومعظم مناقشات المؤلف في هذا الفصل مركزة على الإبداع العلمي ، خاصة لدى علماء أمثال اينشتين وإسحق نيوتن وإدوين هابل وألبرت أينشتاين ، وبعض العلماء الحائزين على جوائز نوبل في العلوم .

وينتهي المؤلف في هذا الفصل ، ومن خلال قيامه بدراسات عملية على العديد من المبدعين في مجال العلم ، إلى إدانة نظام التعليم كما يحدث في الوقت الراهن ، وهو ذلك النظام القائم على حشو أذهان الطلاب . يخصص المؤلف الفصل الخامس للحديث عن ظاهرة «الإنتاجية الإبداعية» ويؤكد أن هذه الظاهرة قابلة للوضع في شكل قوانين معينة ، يستعرضها المؤلف تفصيلا ، فقد سجل توماس أديسون ١٠٩٣ براءة اختراع . وأنجز أينشتين ٢٤٨ مادة منشورة (مقالات وكتب) . وأنجز داروين ١١٩ مقالة ، ونشر فرويد ٣٣٠ مادة ، ما بين مقالة وكتاب ، ونشر فرنسيس جالتون ٢٢٧ مادة . وأنجز موزارت أكثر من ٦٠٠ مؤلف موسيقي مهم ، قبل وفاته في عمر الخامسة والثلاثين ، وقام شوبيرت بتأليف أكثر من ٥٠٠ عمل قبل أن

يموت بالتيفوس في الحادية والثلاثين من عمره ، وتزيد مؤلفات باخ ، الموجودة فعلا ، عن الألف وتماثل ٤٦ مجلدا . ويذكرنا هذا النجاج الهائل بمقولة «توماس أديسون» الشهيرة العبقورية هي «١٪ إلهاماً ، ٩٩٪ عرقاً» فما يبدو هو أن القلم والفرشاة والأصباغ والإزميل لا تتوقف أبداً كي تستريح . لقد أنتج روبرت حواي ٦٥٠ لوحة تصويرية ، وحواي ٢٠٠٠ رسم وقام بيكاسو بإنتاج أكثر من عشرين ألف عمل فني .

ورغم تأكيد المؤلف أن الكم أو العدد ليس هو الجانب الوحيد ، الذي ينبغي وضعه في الاعتبار عند الحكم على قيمة المنتج الإبداعي ، فإنه يؤكد أيضا أنه أحد الجوانب المهمة التي ينبغي وضعها في الاعتبار . فالكيف ، كما يقاس لدى النواحي ، يرتبط بهن شك بكم الإنتاج . والأمر مرتبط أيضا بعامل المثابرة ومواصلة العمل بشكل دائم ، فخلال مسار حياته ، سيكتب الشاعر الكبير - كما يقول الشاعر هـ . هـ . أوبن - قصائد رديئة أكثر من القصائد التي يكتبها الشاعر قليل الشأن ، لكنه سينتج أيضا أعمالا تحظى بلقب «الروائع» بشكل أكبر أيضا .

في الفصل السادس يتحدث المؤلف عن موضوعات وثيقة الصلة بموضوعات الفصل الخامس ، انه يتحدث هنا تفصيلا عن علاقة العمر بالإنجاز ، فقد كان شكسبير في أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات من عمره عندما كتب «هاملت» و «الملك لير» و «عطيل» و «ماكبت» وكان «تولستوى» في الثامنة والثلاثين عندما نشر «الحرب والسلام» واكمل ميكيل أنجلو كنيسة سنتين في السابعة والثلاثين من عمره ، وكتب نيوتن المبادئ Principia وهو في الخامسة والأربعين وقام بيتهوفن بتأليف «السيمفونية الخامسة» وهو في السابعة والثلاثين . وقد أدت هذه الامثلة ببعض العلماء لأن يظنوا ان سن الأربعين هو علامة الذروة أو لوج الزدهار ، في السيرة الإبداعية ، لكننا نجد أيضا في مقابل ذلك ان «باخ» قد قام بإملاء مؤلفه الموسيقي الأخير وهو على سرير الموت في الخامسة والستين وأن بولون (المفكر والعالم الفرضي) كان مازال يضيف مجلدات جديدة لمؤلفه «التاريخ الطبيعي» عندما مات وهو في الثمانينيات من عمره ، واكمل سرفانتس الجزء الثاني من «دون كيشوت» وهو في الثامنة والستين من

عمره . وابتكر بنيامين فرانكلين، العدسات ثنائية البؤرة من أجل تحسين حالة ضعف الإبصار ، التي كان يعاني منها ، وهو في الثامنة والسبعين وأنجز وليم فوننت (مؤسس علم النفس الحديث) مؤلفه «علم نفس الشد» في التسعين من عمره تقريبا ، وأكمل «ميكل أنجلو» بعض روائحه قبل موته في التاسعة والثمانين بسنة أيام تقريبا .

وهكذا فإسالة ليست بسيطة كما قد يظن بعض الباحثين ، والأمر يحتاج كى نفهمه بشكل مناسب أن نضع في اعتبارنا عددا كبيرا من الظروف والمتغيرات ، كما يؤكد مؤلف هذا الكتاب .

الفصل السابع : بعنوان «الجماليات والكارزما» ويخصمه المؤلف للتساؤل عن الأسباب التي تجعل بعض الأعمال الأدبية والموسيقية تحظى بالاعتراف بأنها من الروائع ، وكذلك الأسباب التي تجعل أحد القادة يحظى بولاء الجماهير ، وغير عبر بوابات التاريخ كواحد من العظماء ومن أجل الإجابة على الشق الأول من هذا التساؤل ، يلجأ المؤلف إلى الدراسات الحديثة ، في علم الجمال

خاصة ، والتي تمت من خلال منظور سيكولوجي ، وبشكل أخص دراسات العالم الكندي «برلين» وهنا تكون بؤرة اهتمام المؤلف هي الأعمال الإبداعية التي أنتجها مبدعون أمثال شكسبير وسوفوكليس وبيتهوفن وموزار وغيرهم .

وتحدث المؤلف هنا أيضا عن خصائص المنتج الإبداعي الموسيقي بشكل خاص ، والذي يجعله ، ويجعل صاحبه ، يحظيان بالحدود ، فيتحدث عن الأصالة للحنينة في الموسيقى الكلاسيكية العالية ، ويتحدث كذلك عن تأثير الألحان الموسيقية بالحالات المزاجية والانفعالية التي يمر بها مؤلفوها ، فنية اللحن قد تعكس الحالات الانفعالية الداخلية للمؤلف . وعلى سبيل المثال ، فإن استخدام نغمات موسيقية تقع خارج السلم الدياتوني ، قد ينقل احاسانات الكرب والأسى ، أما النغمات شبه الكروماتية في موسيقى الجاز ، التي تسمى بالنغمات الزرقاء ، فتترمز إلى الحالة النفسية الخاصة بالكآبة . وكذلك فإنه غالبا ما تفسر بالوثبات الفاصلة بين النغمات ، أو المسافات المختلفة غير المألوفة بين النغمات الموسيقية على أنها رموز للانفعال العنيف والمضطرب .

ويطبق المؤلف الأفكار الأساسية التي استخدمها في دراسته الخاصة عن الموسيقى على دراسات أخرى عن الأدب خاصة لدى مؤلفي الدراسات العالمية المشهورين أمثال إيسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس وأريستوفان وشكسبير وغيرهم ، ويخرج باستنتاجات غاية في الأهمية .

أما بالنسبة لمفهوم «الكارزما»^(٩) الذي استخدمه المؤلف في تفسير شعبية القادة وقوة نفوذهم وتأثيرهم على الجماهير في المجال السياسي ، فقد تم أولاً تحديد معنى هذا المصطلح وكذلك تمت الإشارة إلى بعض الدراسات التي استندت إليه في تفسيراتها ، وهي تلك الدراسات التي أجريت على «هتلر» و«موسوليني» و«كينياتا» و«أباتورك» و«ديجول» و«سكارنو» و«كاسترو» و«خروشوف» وغيرهم ، ثم يتوسع المؤلف بعد ذلك في عرض دراسة قام بها هوشخصيا لتوضيح المحددات الفارقة والمميزة لما سماه «بالشعبية الرئاسية» أو شعبية الرئيس وهنا عرض لنا نتائج دراسته التي قام بها على السير الذاتية لرؤساء الولايات المتحدة الأمريكية بدءاً من واشنطن (أول رئيس) وحتى كارتر .

الفصل الثامن : بعنوان «روح العصر» ، وهو فصل يماثل في ثراء

محتوياته ، ذلك الثراء الذي كانت عليه الفصول السابقة من هذا الكتاب . ويبدأ المؤلف هذا الفصل بمقتطفات من هيغل ومن جوته ، وتشير هذه المقتطفات ، في مجملها ، إلى تلك العلاقة الخصبة الفعالة التي تتقدم بين العباقرة وعصورهم ، ويشير المؤلف إلى أنه خلال مسار الحضارة الغربية كان ظهور العصور الذهبية مواكباً لظهور أعظم المبدعين في الفلسفة والموسيقى والأدب . فقد شهدت ألمانيا حوالي عام ١٨٠٠ ذلك الانبثاق الإبداعي «الالكسندرمون هيمبولت» و«هيجل» و«شيلر» و«بينهوفن» وكلهم ولدوا خلال عدد قليل من السنوات ، وهم من صبغوا ألمانيا بذلك البريق الخاص بعصر ذهبي كلاسيكي .

وفي محاولة لتفسير هذا التدفق الإبداعي يتحدث المؤلف عن روح العصر ، وعن حركة التاريخ ، وهنا يستعرض آراء هيغل وماركس وليفكو وابن خلدون ، وغيرهم ، عن ذلك الإيقاع أو تلك الحركة التقدمية (إلى الأمام) أو الدورية (في شكل حلقات) ، والتي يمر بها التاريخ ، وي طرح المؤلف تفسيرات جديدة لحركة التاريخ ، ويتحدث بعد ذلك عن التشكيلات والفلسفات والقيم

الثقافية المختلفة التي تنسج فترات مختلفة من التاريخ ، وفي ثقافات بشرية مختلفة ، فيتحدث عن العوامل السياسية والاجتماعية ، خاصة الدينية والاقتصادية منها ، والتي تنف وراء ظهور وانتشار المفاهيم ، والتصورات ، المادية ، والعقلانية ، والأخلاقية المختلفة وهو يستعين هنا ، بشكل كبير بما سبق أن طرحه عالم الاجتماع الأمريكي «سوروكن» خاصة ، في تمييزه بين نظامين أيديولوجيين كبيرين سادا العالم عبر التاريخ ، أحدهما ما يمكن تسميته النظام أو «النسق الدرك بالحواس» أو «الحس» Sensate system ، والآخر هو النظام التصوري أو النسق القائم على عالم الأفكار والتصورات Ideational system

ويعد أن يعرض المؤلف - من خلال «سوروكن» - نماذج لمخاضات سادت فيها العقلية الحسية ، ونماذج سادت فيها العقلية التصورية ، ومن الشرق والغرب ، يطرح المؤلف تصوراً معارضاً لتصور سوروكن ، كما يدلل بأمثلة من التاريخ عن أمثلة سادت فيها هاتان العقليتان معاً ، في وقت واحد ، ومن ثم فقد أكد أهمية تحديد الإسهام النسبي لكل من العقليتين ، أو النظامين ، في كل

حضارة، كما أكد أيضا أهمية تحديد العوامل الداخلية (الدينية والسياسية والاقتصادية والفلسفية)، وكذلك العوامل الخارجية (علاقة الحضارة بغيرها من الحضارات)، عند محاولة تصنيف حضارة معينة ونسبتها إلى واحد من النظامين اللذين اقترحهما «سوروكن».

بعد ذلك ينقسم المؤلف هذا الفصل، بقسم قارن فيه بين الحالات المختلفة التي تتفاعل من خلالها العبقرية، مع روح العصر، ويعد أن عرض آراء ميكائيلي وكارليل وتولستوى وغيرهم، في هذا الشأن، قدم خمس دراسات قام بها هو شخصيا وكانت تحت العناوين التالية:

- (١) القادة كعلامات على عصرهم
 - (٢) العبقيرية العسكرية
 - (٣) النبوغ الفلسفي عصر «فولتير»
 - (٤) الأصالة الموسيقية: هل الموسيقى تأليف من أجل عصر آخر؟
 - (٥) الاختراع والاكتشاف المتعددان في العلم: هل التقدم العلمي امر محتوم؟
- ينطلق المؤلف في الفصل التاسع من جملة المؤرخ «جيبون» التي قال

فيها «إن التاريخ لا يتعدى كونه سجلا لجرائم وحماقات ومحن الجنس البشري» ومن قول فولتير «إن التاريخ لا يتجاوز كثيرا كونه صورة للجرائم والمحن الإنسانية» ويطلق المؤلف على هذين القولين بقوله إذا كان علينا أن نضع قائمة بهذه الجرائم والمحن، التي تركت آثارها الكبيرة عبر سجل التاريخ، فإِنَّ الحرب ستكون دون شك على رأس هذه القائمة، فالتاريخ: أكثر من أي شيء آخر هو الحكاية الخاصة بالفغزوات والمؤامرات والمعارك والثورات. ويبدو أنه من المتوقع أن يكون علم «القياس التاريخي» قادرا على استغلال هذا السجل، أو هذه الحكاية، كي يجيب على كثير من الأسئلة الخاصة بوضع المبدعين والقادة في التاريخ. ويكرس المؤلف، هذا الفصل، بعد ذلك، للاحاجية على أسئلة مثل: ما مدى تأثير عملية الإبداع بخبرة الحرب؟ ما مدى تأثير الإبداع بالصراعات الداخلية؟ ما الشروط السابقة، وما النتائج المترتبة على الحروب؟ ما المتغيرات المسؤولة عن الصراعات الداخلية، وعن الحروب العالمية؟ ما المضاعفات المترتبة على الاندفاعات الخاصة المسماة بالعدوان الجماعي؟

ويجيب المؤلف على كل هذه التساؤلات بأمثلة خاصة من الحربين العالميتين، الأولى والثانية، كي يوضح حالات العنف السياسي التاريخي.

أما في أزمة الاضطرابات، فيزداد الاحتمال لدى الأغلبية غير المبالية لأن تنقسم، وتحول أقسامها إلى أقطاب Poles متعارضة، فنفسز عددا أكبر من الخطاة والقديسين، من ذوي النزعات الاجتماعية الإيجابية، ومن أعداء المجتمع الأنانيين، من المعتنقين الانتفاء للدين، ومن الملحدسين المناجين له.

وأخيرا، فإن المؤلف يكرس الفصل العاشر من هذا الكتاب لتلخيص المبادئ المختلفة التي توصل إليها، من خلال دراساته الخاصة، ومن خلال الدراسات التي قام بها مؤلفون آخرون غيره، ويجتزم المؤلف كتابه المتميز هذا، بخمسة ملاحق، عرض فيها الأساليب الإحصائية والإجراءات المنهجية التي استخدمها في الوصول إلى الكثير من المبادئ والقوانين، عبر هذا الكتاب، وقد فضل المؤلف إرجاء مناقشة هذه الأساليب والإجراءات، ووضعها في الملاحق، في نهاية الكتاب،

مالكولم إكس ... ثائر الستينيات يلهم ثورة السود في نهاية القرن

المصوم الآخرين ، بحسوبة كـب
مسروقة .

وقد رأى بعض أصحاب المكتبات
ودور النشر الكبرى الذين وصلوا إلى
لوس أنجلوس من مختلف الولايات
الأمريكية لحضور مؤتمر رابطة باعة
الكتب الأمريكية في « أناهم » بولاية
كاليفورنيا ، أن يتفقدوا الأحياء التي
امتدت إليها نيران انتفاضة الجيتو
الأسود في مدينة صناعة الحلم
الأمريكي في بداية شهر مايو الماضي .

وقد شعروا بالانزعاج والحزن لما
شاهدوه ، كما ذكر عدد كبير منهم ،
وبصفة خاصة عندما علموا أن ثنائي
مكتبات عامة دمرت محتوياتها ، كما

نفس البشر الذين أحرقوا متاجرهم
ومقار أعمال وجدت في أحيائهم
لخدمتهم ، ولتكسب من هذه
الخدمة ، بطبيعة الحال .

ويقدروا كشفت تغطية التلفزيون
الحية تكاليف الجموع الغاضبة ، التي
اختلط فيها الحابل بالنابل ، على نهب
وسلب الأطعمة السريعة والأدوات
المنزلية المعمرة بما فيها الثلاجات
وأجهزة التلفزيون والاستريو ،
وأدوات التصوير بمختلف أنواعها ،
وحتى الأثاث المنزلى ، من مقاعد
وأرائك وموائد وغيرها ، لم تضبط
كاميرات التصوير المتسللة لصاً
واحداً يهرول سعيداً ، مثل بقية

لم تقتصر حرائق لوس أنجلوس
على محال السوبر ماركت ، والمحال
الجامعة الكبرى (Department
Stores) ، ومحال الخضروات ،
ومكاتب الأطباء ، وفروع البنوك
الحلية ، وغيرها من المرافق التي كتب
عليها أن تمتص نفقة وغضب جماهير
السود ، الذين خرجوا إلى الشوارع
للتعبير عن رفضهم الحكم الذى
أصدره محلفون بيض ، بتبعية ضباط
الشرطة البيض ، في قضية رودنى
كينج الأسود الموثقة في فيلم فيديو ،
دخل تاريخ وسائط الإعلام
الجماهيرى ، ولكتها للأسف امتدت
إلى أكثر من مكتبة تباع الكتب لسكان
جنوب وسط المدينة المنكوبة ، وهم

أحرقت مكتبتان لبَيْع الكتب : مكتبة أكوارين وهي واحدة من أقدم المكتبات التجارية في الولايات المتحدة المتخصصة في الدراسات السوداء ، والمكتبة التابعة لدار النشر « بياك فايندر برس » ، وكلاهما من معتمكات السود .

وتعبيراً عن التضامن مع زملاء مهنة النشر ويبيع الكتب ، أعلنت رابطة باعة الكتب الأمريكية أنها جمعت مبلغ ٥ آلاف دولار ، في صورة اكتتابات نقدية من أجل الدكتور ألفرد ليجيوس وزوجته ، بريس ، مالكي مكتبة « إكوارين » ، وإيلي جرين ، مدير مكتبة « باثفايندر » . كما اكتتبت رابطة موزعي الكتب بمبلغ ألفي دولار لتعويض الكتب المفقودة .

وغنى عن البيان أن المبلغين رمزيان ، ولكن التعبير عن التضامن في حد ذاته ، لا بد قد أثلج قلوب أصحاب هاتين المكتبتين ، وإن كان لم يعوضهم بالكامل عن خسائره المادية .

ولكن مناصرة الكتاب والإسراع إلى نجدة القائمين على نشره لم يقتصر على هذه اللغة ، فقد أنشأت رابطة بائعي الكتب في كاليفورنيا الجنوبية صندوقاً لمساعدة المشتغلين بصناعة

الكتاب الذين تضرروا من الاضطرابات ، كما يجري حالياً تنظيم جهد إغاثة آخر على نطاق قوى بواسطة منظمة « تبادل الناشئين متعددي الثقافة » بالتعاون مع رابطة بائعي الكتب الأمريكيين . وأعلنت رابطة كاليفورنيا أن دار النشر « ليل وبراون وشركاهما » ، عرضت أن تزود مكتبة « إكوارين » بكتب الدار التي ألفت .

وقد انفردت دار النشر « راندوم هاوس » بأهم تبرع قدم حتى الآن . إذ أعلن البريتو فيتالي ، الرئيس والمدير التنفيذي للدار ، خلال مؤتمر « أناهيم » ، أن « راندوم هاوس » ستبرع بكتب قيمتها ١٠٠ ألف دولار للمكتبات العامة في المنطقة المنكوبة بلوس أنجلوس ، إلى جانب المكتبتين التجاريتين الأخريين .

وبالنسبة لهاتين المكتبتين ، « إكوارين » و « باثفايندر » ، فإن دار النشر « راندوم » إلى جانب تعويض مطبوعاتها التي كانت بالمكتبتين قبل أن تلتهما الحرائق ، سوف يقدم لأصحابهما حساب ائتمان لتخفيف أعباء إعادة البناء المالية .

وفي النهاية ، لا بد أن أعترف أنني تطرقت إلى هذا « التفصيل الجزئي » لينابوا ثورة أو انفضاض أو رد فعل الأمريكي الأسود لواقعة فجرت تراكمت الإحساس بالغبين والإهمال ، وفي أحيان كثيرة العزل والازدراء ، في مجتمع الوفرة الذي ينصب نفسه داعية للديمقراطية والحرية والعدالة على مستوى العالم لسببين متباعدين إيمائاً ، فالأول هو استخدام هذه الواقعة ، وهي نتيجة للحدث الأكبر ، ثورة السود ، كمدخل للتدبر على تفكير الشاعر المثقف الأسود الذي شهد هذا الحدث وناصر أحداثاً مماثلة ، ربما لم تلت أنظار الرأي العام خارج الولايات المتحدة ، ولكنها شغلت الرأي العام الأمريكي بالحدة نفسها ، وإن اختلفت الظروف والملايسات وطرائق التعبير .

أما السبب الآخر فليس له علاقة بهذا الموضوع من قريب أو بعيد . وهو الرغبة في جلد الذات بالتذكير بعاسة سور الأزيكية العريق الذي تحول من معلم حضارى إلى ملمس تظلف وترد في الذوق العام . ولم يحدث ذلك نتيجة ثورة أتت على الأخضر واليابس ، ولكنه كان مجرد استجابة تلقائية لمنح المرحلة

التاريخية التي بدأت دورتها ولم تستكملها بعد .

وقد اخترت هذا الموضوع في الأصل ، كما ذكرت ، ليكون مدخلاً إلى حوار بين مثقفين أمريكيين أسودين ، يشتمع كل منهما بمكانة مرموقة في مجال عمله الأول ، وهو في الحقيقة بطل الحوار ، المخرج السينمائي سبايك لي Spike Lee ، والمحاوِر الآخر ، الذى اقتصر دوره على طرح الأسئلة وإثارة القضايا ، هو هنرى لويس جيتس Henry Louis Gates رئيس إدارة الدراسات الأفرو -أمريكية بجامعة هارفارد . ويقتنع جيتس باحترام كسافة زملائه الأكاديميين ، البيض والسود على حد سواء . ويشهد له ، مع ذلك ، بعدم ترده في اتخاذ قرارات غير تقليدية ، ومن بينها على سبيل المثال تعيينه ، في الشتاء الماضي ، صديقه سبايك لي ، المخرج السينمائي ، للتدريس في حلقة دراسية في جامعة هارفارد . وقد اشدت الإقبال على الالتحاق بالفصل الدراسى حتى شجع نجله الكبير سبايك لي على الموافقة على العودة إلى الجامعة في الخريف .

وموضوع الحوار هو فيلم «مالكولم إكس» Malcolm X الذى

يضع «سبايك لي» لسانه الأخيرة فيه . وغنى عن البيان أن مالكولم إكس كان ولا يزال من رموز الصحوة السوداء . ومن ثم كان تصدى سبايك لعمل فيلم يسجل فيه حياته مثار رنود أفعال حارة ومتعارضة بين المثقفين السود . وكان على رأس تيار المعارضة الشاعر البارز أميرى بوكا .

والحقيقة أن الاختلاف على فيلم «مالكولم إكس» لم يحدث بعد اتفاق سبايك لي مع شركة إخوان وارنر على إخراج الفيلم . ولكنه يعود إلى حوالى ٢٤ سنة مضت عندما طرح مشروع الفيلم لأول مرة سنة ١٩٦٨ .

وفي ذلك الوقت ، عهد مارفن وورث ، وهو منتج كان قد حصل على حق استخدام كتاب اليكس هيل «سيرة ذاتية لمالكولم إكس» ، إلى الكاتب المعروف جيمس بولدين Baldwin بإعداد سيناريو لفيلم بالاشتراك مع آرثولك بيل . وقد تغير محور الخلاف على الفيلم مع مرور الزمن . وكان في البداية يتعلق بمدى استعداد هوليوود للتعامل مع مالكولم إكس .

ثم تحول فيما بعد إلى أى مرحلة من مراحل تطوره الأيديولوجى ينبغى التأكيد عليها . ثم ثار الخلاف على

ما إذا كان في وسع أى مخرج أبيض أن يمسك بزمام شخصية مالكولم المركبة .

وعندما بدأ سبايك لي يصور فيلم «مالكولم إكس» لأخوان وارنر في العام الماضي ، بدا أن كل شخص كان لديه رأى في الموضوع ، بما في ذلك مختلف مثقفى ومفكرى الأمريكيين السود ، بدون استثناء رجال الدين المسيحيين الذين تساموا بأصوات عالية عما إذا كان سبايك لي يملك الحق في تصوير حياة مالكولم إكس معقدة التركيب للشاشة الكبيرة .

وإلى جانب الدخول في صراع مع معارضين من أمثال الشاعر أميرى بركة ، ووسط صراع حول إصرار «لي» على أن تكون مدة عرض الفيلم ثلاث ساعات ، اشتبك المخرج في نزاع حول ميزانية الفيلم مع المنتج عندما تجاوز إنفاق الميزانية المقررة ، ٢٨ مليون دولار . وعندما استولت الشركة المنتجة على زمام الأمور المالية ورفضت اعتماد أية نفقات أخرى لإتمام الفيلم . استجاب عدد من الأثرياء السود ، نجوم التلفزيون والرياضة من أمثال بيل كوسبى ومايكل جوردان وأوبره وينفري ، لصرخة النجدة التى أطلقها المخرج ، فتمسروا ببقية المبلغ الذى يتطلبه

استكمال الفيلم الذى يجرى تحريره الآن .. ولست بحاجة إلى تفسير هذه اللفظة الأخيرة بأكثر من القول بأنها استفتاء جديد على تعلق الأمريكى الأسود بزموزة الثورية ، بدون أى تمييز بين القس المسيحى مارتن لوتثر كينج ، والثائر المسلم مالكولم إكس .

وقد انصب الجانب الاعظم من الجدل على السؤال .. من الذى يملك صورة مالكولم إكس ، تلك الصورة التى مرت بمراحل تطور كبيرة ذلك الإنسان الذى تحول أو بالأحرى تطور من قواد ومحتمل ولس إلى سجين متقدم ، وقوى أسود ، ورجل دين بارز وداعية لامة الإسلام التى كان يتزعمها النبى محمد . وبعد زيارته لمكة المكرمة . قبل اغتياله بعام سنة ١٩٦٥ وكان عمره ٣٩ عاماً ، أصبح مالكولم إكس داعية إنسانياً عبقياً . ولاخبر إذن ، أن يستخدم النقاش والجدل وينخرط المثقفون السود فى عملية بحث عن الروح بشأن « هبء التهليل » الذى يقع على عاتق الفنان الأسود ، والذى تحدث عنه جيمس بولدوين منذ بداية المشروع ، وبشأن الفيلم نفسه المقرر عرضه فى نوفمبر .

وقد دار مؤخرأ حوار بين سبايك لى

المخرج ، وهنرى لويس جيتس ، أستاذ العلوم الانسانية ورئيس الإدارة afro أمريكية بجامعة هارفارد ، فى استديو « ٤٠ فدأنا » ويقول « الذى يملكه الأول فى بروكلين ، بنيويورك ، حول عمل فيلم « مالكولم إكس » وموضوعات مختلفة أخرى ، من بينها الحقيقة والخيال فى الأفلام ، ورؤيته للكون ، ورأيه فى الشباب السود واضطرابات لوس انجلوس الأخيرة .

ولما كان الحوار طويلاً بحيث يتعذر نقله حرفياً ، بالرغم من أهميته وخاصة فى ظل الظروف التاريخية الراهنة التى تعيد إلى الأذهان حركة الحقوق المدنية فى الستينيات ، والتى كان مالكولم إكس ، من قادتها البارزين ، ساحاول جاهداً أن أشير إلى الأجزاء التى تركز على موضوع الساعة « أين يقف الإنسان الأسود أو الملون ، فى المجتمع الأمريكى ؟ وما هو رد فعل المثقف الأسود لأحداث لوس انجلوس :

مقتطفات من الحوار

هنرى جيتس : استغرق تطوير مشروع « مالكولم إكس » زهاء عقدين . وقد تعاقب على

العمل فى مراحل مختلفة الكتاب جيمس بولدوين ، وارنولد بيل ، ودافيد برادلى ، وكالدر ويلنجهام ، وتشارلى فولر ، ودافيد ماميت . فما هو السبب الحقيقى لعدم إنجاز هذا الفيلم حتى الآن ؟

سبايك لى : أعتقد أن الاستوديوهات كانت تخشى الفيلم . ولكن تزايد شعبية مالكولم ، مقترنة بجاذبية شباك التذاكر التى يتمتع بها دندل واشنطن ، بطل الفيلم ، والتى اتمتع بها أيضاً ، هى التى أقنعتهم اقتصادياً بجدوى الاستثمار فى المشروع .

جيتس : يقول دافيد برادلى أن الكتاب لم يفصلوا لأن السيناريوهات كانت خاطئة ، ولكنهم فصلوا لأن القصة كانت خاطئة .

سبايك : إننى أتفق مع هذا الرأى . فقد كان مالكولم إكس أساساً يطن فى « الحلم الأمريكى » . ولو كانت هوليوود تعنى شيئاً واحداً ، فهو أنها هى التى تبيع « الحلم الأمريكى » . لذلك ، يتعارض مالكولم إكس

مع الصورة التي تريدها وليوود
أن تعكسها .

جيتس : ومن ناحية أخرى ، فهو
الحلم الأمريكي . إن قصته
تشبه كثيراً السيرة الذاتية
لبنجامين فرانكلين أو سيرة
بريكرت . واشنطن .

سباليك : نعم ، ولكن القصة التي
تختار هو ليوود أن تحكيها هي
دائماً قصة جون دو ،
وهو راشيو البحر . وهي لم
تتعرض على الإطلاق لحياة
السود .

جيتس : ما راك في العلاقة بين
الفيلم والحقائق ؟ إن أي شكل
للتاريخ المحكي يتضمن تزيفاً
أو تشويهاً ليتناسب مع إطار
سردى . ولكن بالنسبة لمالكولم
إكس عليك أن تعمل ، بصفته
خاصة ، عبثاً سياسياً ثقيلاً
وقد تكشف ذلك في الجدل الذي
أثير حول المصدق التاريخي في
فيلم المخرج أو ليفرستون
« كنيدي » ، وبينما تبدو
« السيرة الذاتية » كوثيقة
أمنية بصورة أساسية ، فإن
القصص الفردية يطعن فيها
أو يثار الخلاف حولها . فهل

تعتقد ، كمخرج ، أن هذا
يهم ؟ .

سباليك : إنه شيء مهم . وينبغي أن
يتعامل معه كل مخرج
سينمائي أو كاتب عندما
يتعامل مع شخص ما عاش
حياته . وأنا أعتقد أن
« كنيدي » أوليفرستون فيلم
عظيم . وأهم سؤال ينبغي أن
نطرحه هو : ما هي النية ؟ ليس
في نيتنا أن نمزق مالكولم ؛
والفيلم ، بالنسبة لنا هو عملية
حب .

وبالنسبة لتلك الحالات حيث تعين
أن تغير الأسماء ، ونفي الأحداث
أو نضغط ثلاث أو أربع شخصيات في
شخصية واحدة ، لا أعتقد أنها
تشويه لقصة مالكولم إكس ، وينبغي
أن ندرك أننا لا نعد فيلماً وثائقياً ،
ولكننا نضع دراما . ولا يمكنك أن
تدرج كل شيء ، فبعض الأشياء
تبدلها أو تحولها . ولكن عليك دائماً
أن تسأل الفنانين عما يرمون إليه ،
وأنا أعرف أن هناك أشخاصاً
سيقولون إن هذا الفيلم زائف لأن
مالكولم لم يفعل كذا وكذا ، وأن دنزل
البطل ، أفتتح بشرة كثيراً من
مالكولم ، وبالرغم من أننا صبغنا

شعره بلون أحمر ، سيقولون ليس
هذا هو لون شعر مالكولم إكس .
وهذه الأشياء الصغيرة لا تصرف
النظر عن العمل ككل . ولنتذكر في
الفيلم بجليته ، والإحساس الشامل
به .

جيتس : هل هذا « مالكولم »
لزمنا ؟

سباليك : سيقعين على المشاهدين أن
يختاروا . فمن بين الأسباب
التي جذبت حركتنا أن مالكولم
كان عدة أشخاص . وكل
شخص مثله مالكولم الخاص
العزيب على نفسه ، وهو يلقى
مع برنامجيه الشخصي
والسياسي . وإذا ، يدعى
الجميع ملكيته في أي مرحلة
يمر بها من مراحل العمر . وكل
ما أستطيع أن أقوله : لقد
كنت المخرج ، وقد أعدت كتابة
سيناريو جيس بولدين
وأنونيل بيبيل ، وسوف أتحمل
المسؤولية كاملة ، وسأقول هذا
هو مالكولم كما أراه .

جيتس : ما هي علاقتك « بامة
الإسلام » ؟ وقد نقل على
لسانك ، خلال الجاذبات التي
أثيرت حول الفيلم ، قوكر إن

مضرراً غير أسود مثل جويسون لن يكون قادراً على إنصاف الموضوع . وقياساً على هذا المنطق ، ماذا عن مخرج غير مسلم؟

سبليك : أعتقد أن الموضوع يتطرق بالجنس أكثر من علاقته بالدين . لقد تطلب القيام بقدر كبير من البحث ، وكان معظم الناس الذين كان لابد من التحدث إليهم من السود . ولا أعتقد أنهم كانوا سيفتصون صدورهم لأي شخص أبيض .

جيتس : ما هي الحاجة الآن إلى حياة مالكولم . مالكولم سبليك لى ٩ .

سبليك : إنها الأسباب نفسها التي من أجلها احتجنا إليه عندما كان على قيد الحياة ، بل نحن أكثر ما نكون حاجة إليه اليوم . فمن بين الأشياء التي أكد عليها مالكولم كان التعليم . حسناً ، نحن لا نحققه . إنه لوضع محزن الآن ، حيث يفشل الصبية الذكور حتى يمكن أن يهبطوا إلى مستوى بقية الآخرين ، وإذا حصلت

على تقديرات مرتفعة وتحدثت بإنجليزية صحيحة ، تعتبر « أبيض » إن ضغط الزملاء قد قلب نظام قيمنا بأسره رأساً على عقب .

جيتس : مامو تفسيرك لإحياء الاهتمام بمالكولم إكس ، وبصفة خاصة بين الشباب السود . فالمرء يشاهد « مالكو لانيا » في موسيقى « الراب » rap Music وقلنسوات البيسبول ، وفيض من الكتب الجديدة ، وفيلمك ، طبعاً .

سبليك : يعزى الفضل في تقديم مالكولم إكس إلى الشباب السود إلى تشوك د . ، بفرقة عدو الجمهور ، وك . ر . س . ، بفرقة بيجي داون بروه كشتانز ، من خلال أغانيهما . وقد بدأت الحركة هناك ثم أخذت تقوى . والأدهى ، أنه حتى برغم أن القضايا التي تحدث عنها لم تختلف . فإن الظروف قد زادت سوءاً . ولهذا يتمتع الآن بشعبية أكثر من ذي قبل .

سبليك : إنه بطول للغاية . وأعتقد

أن أوبى دافيز عبر عن ذلك كاحسن ما يكون التعبير في نعيم . لقد قال إن مالكولم هو أميرنا الأسود اللاحق .

جيتس : لماذا نشاهد « مالكو لانيا » ولا نشاهد « مارتن لانيا » ؟ ولماذا ليس لمارتن لوثر كينج الجاذبية نفسها؟

سبليك : حسن ، لقد كان مارتن أقرب إلى الاتجاه السائد . أما عملية اللاعنف وأدر خذك الآخر برمتها ، فلا مكان لها في أمريكا السوداء .

جيتس : ماذا كان رد فعلك للحكم في قضية روبرتى كينج والاضطرابات التي أعقبتها .

سبليك : إنها قطعاً دعوة صريحة للأمة . والثىء الذى أحرزنى هو الطريقة الفادرة التي صورتها بها وسائل الإعلام . إنها لم تكن مسألة عنف عشوائى أو شغب ؛ والكلمة التي أفضلها هي ثورة أو انتفاضة . لقد حاولت ووسائل الإعلام - الميديا - أن

جيتس : ما الذى ينبغي أن تفعله الحكومة ؟

سبايك : أن تكف عن إلقاء المسؤولية عما حدث على « الضمان الاجتماعى » إنهم لا يريدون أن يفعلوا شيئاً حقيقية . إنهم يريدون فقط أن يبقوا علينا محصورين لى قاع المدينة ، يقتل بعضنا البعض الآخر بالمخدرات والعنف .

أنجلوس . ومما يثير السخرية ، أن شريط الفيديو نفسه الذى سمح لضباط الشرطة الأبيض الأربعة بأن يُبْرَمُوا ، سوف يرسل أربعة رجال سود إلى السجن . لقد ضاق الناس ذرعاً . وإشعال ثورة لا يحتاج إلا إلى شرارة واحدة . إن الفارق بين من يمتلكون ومن لا يمتلكون لى لوس أنجلوس فلكى . وهذا هو الفارق بين نيويورك ولوس أنجلوس .

تقول إنها من عمل رعاى سود وفترات عصايات . ولكن الحقيقة هى أن الجميع كانوا يتهبون .

والميديا تحاول أن تعطى وزناً متعادلاً لصورة أربعة رجال سود يشدون رجلاً أبيض من سيارته اللوى ويضربونه ، كما فعلوا مع صورة روبرى كينج وهو يتعرض للضرب من جانب شرطة لوس



معرض عربى للكتاب وندوة للرواية المصرية

عن المعرض :

في الفترة من ١٨ إلى ٢٥ مايو أقام معهد العالم العربى في باريس معرضا للكتاب العربى والأجنبى ، ضم أكثر من خمسين دار نشر عربية وأجنبية . وأقام بهذه المناسبة ندوة كبيرة عن الرواية المصرية دعا إليها ستة من كتاب الرواية المصريين ، هم : ادوار الخراط ، بهاء طاهر ، صنع الله إبراهيم ، جميل عطية إبراهيم ، إبراهيم أصلان ، وكاتب هذه السطور .

أقيم المعرض في ساحة المعهد ، في خيمة عصرية كبيرة ، أضاف إليه الناقد بدر الدين عراووكى لمسة عربية ، بإقامة مقهى في وسط الخيمة

١٦٨

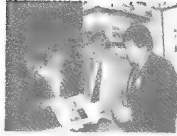
لرواد المعرض ، وحين سألتته هل ستقلون المقهى الثقافى لهيئة الكتاب هنا قال ضاحكا : هل تتصور وجود العرب بلا حكي لا بد من الحكى ، والحكى يحتاج إلى مقهى . وهكذا كان الحكى في المعرض أكثر من بيع الكتب ، فعدد قليل من دور النشر هو الذى حقق ربحا من هذا المعرض ، وفي مقدمتها دار الاهرام المصرية التى شهدت إقبالا كبيرا . ورغم الجهد الكبير الذى بذله الناقد فاروق مردم المديبر الفنى للمعهد ، في دعوة دور النشر العربية فهناك عدد كبير من هذه الدور لم تشترك بجناح خاص ، واكتفت بوجود كتبها في دور أخرى ، ومن هذه الدور التى لم تشترك ، على

أهميتها ، دار الريس للنشر . وقامت وزيرة الثقافة الفرنسية بافتتاح المعرض بحضور عدد كبير من المثقفين العرب والفرنسيين ، وبرز بينهم الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة المصرية الأسبق كشخصية لها مكانتها البارزة . والحديث عن المعرض يطول ، ولكن الظاهرة الواضحة ، هي أن التواجد الأجنبى كان قليلا ، بالقياس إلى تواجد دور النشر العربية ، والكتب الجديدة من دور النشر العربية ، كانت قليلة ، وكانت أسعارها فلكية ، وخاصة في دور النشر التونسية . هي التى كانت مرتفعة أيضا في معرض القاهرة الدولى للكتاب ، ف دائما تكون الكتب

ومن الكتب الجميلة التي عدت بها
كتاب «**أيام العنقوان**» للكاتب
المغربي عبد القادر الشاوي . كتاب
من الملح والقراب والهواء والعذوبة

عن العذوبة :

كانت الندوة في الحقيقة ندوتين
اقيمتا معا في يوم واحد في القاعة
الكبرى لمعهد العالم العربي . الندوة
الأولى كانت للمستشرقين
الفرنسيين ، **إيف جوناكيس**
وريشال جاكومون وهي ندوة لقت
الانتظار إلى المعرفة الكبيرة برواياتنا
المصرية لدى **إيف جوناكيس**
وريشال جاكومون ، وقدم كلامهما
تحليلا بارعا لأجيال الرواية الجديدة
بعد نجيب محفوظ . ثم عقدت بعدها
الندوة التي خصصت لنا ، نحن
الروائيين الستة ، وأدارها الناقد بدر
الدين عراونكي ولم يكن مطلوباً في
هذه الندوة من كل منا أن يقدم أكثر
من شهادة شخصية عن إنتاجه
الروائي . لكن بهاء طاهر قدم بحثاً
صغيراً عميقاً عن تطور الرواية في
مصر بعد نجيب محفوظ ، كما قدم
جميل عطية إبراهيم مداخلة ساخنة
عن نظرة الغرب إلى الشرق التي
لاتزال تتلخص في بحث الغرب عن
نفسه ، في الإنتاج الشرقي ، وليس



وجنون كبيرين . وقد صدرت النضية
العربية الفرنسية عن دار «**سوى**»
الكبيرة وتجدر الإشارة إلى دار **الجملة**
وهي دار عربية بألمانيا ، لصاحبها
الشاعر الشاب **خالد المعالي** الذي
أصدر ديوان **سرجون** المشار إليه
سابقاً ، وعدداً كبيراً من المطبوعات
منها ديوان الشاعر صاحب الدار
نفسه «**فائلر الفاتس**» وسلسلة من
الكتب بعنوان «**الجففس عند العرب**»
، وهي نصوص مفقودة من كتب
التراث العربي ، المعروفة وغير
المعروفة ، وصدر من هذه الكتب
أربعة أجزاء صغيرة حتى الآن . وكما
نلاحظ الجراة في اختيارات الدار ،
سواء ما هو مطبوع منها من شعر
أو دراسات ، كما نلاحظ الجراة
الجانحة في مجلتها الفصلية «**فراد**
يس» وتبدو المجلة كأنها حالة انتقام
من الرقابة العربية ، وهو انتقام يتيحه
طبعاً صدور المجلة بعيداً هناك في
ألمانيا ، فهي مجلة لا يمكن أن تصدر
في أي بلد عربي ..

التونسية باهظة السعر ، وتندمى من
دور النشر التونسية هذه التي تفضل
العودة بكتبها شبيهة كاملة . ولقد
وجدت بينها على سبيل المثال ترجمة
كاملة لرواية «**اسم الوردة**» للكاتب
الإيطالي **البرتو ايكي** وهي رواية
مشهورة جداً ، ولكن سعرها ببساطة
تونسية شديدة كان مائتي فرنك
فرنسي ما يزيد على المائة جنيه بالعملة
المصرية . ووجدت أنه لا طاقة لي
بشراء كثير من هذه الكتب ، واكتفيت
بعدد قليل من المنشورات الجديدة ،
في الشعر بصفة خاصة ، من بينها
ديوان «**طائر آخر يتوارى**» للشاعر
عقيل علي ، المنشور بحماس الشاعر
كاظم جهاد عن منشورات الشتات .
في طبعة قليلة العدد . وديوان جديد
لشاعر النثر الكبير **سرجون بولس**
هو ديوان «**الأول والثاني**» وهو
الديوان الثاني المنشور للشاعر عبر
سنوات طويلة ، **فيسرجون بولس**
يجب الحياة أكثر مما يجب نشر
الدواوين .

وكان من أبرز المنشورات الجديدة
أيضاً ديوان «**صاعداً الرماد**»
المنشور بالفرنسية والعربية معا
للطاهر بن جلون ، والذي قام
بترجمته العربية كاظم جهاد
المسجون بين الشعر والترجمة بحب

عن الشرق الحقيقي ، وأن الامر لا يخلو من توجهات سياسية ، خاصة فيما يتعلق باختيار ما يمكن ترجمته .

وهكذا تحولت الندوة من الأدب إلى السياسة بسرعة ، ولم تات الأسئلة تعليقا على ما هو أدبي في كلامنا ، وقام أحد الحاضرين يعبر عن اندهامه بشدة ، لأننا لم نترجم الكتاب الإسرائيلي «الزمن الاصفر» لدافيد جروكان الذي تنبأ صاحبه فيه بالانتفاضة الفلسطينية وفاته أن الكتاب مترجم فعلا ، وإن لم يكن قد ترجم في القاهرة ، ولا معنى لأن تلام القاهرة على أنها لم تفعل كل شيء ، وقام آخر - من الغرب - يلقي باللوم علينا ، لأننا تركنا الشاعر عفيفي مطر يسجن إبان أزمة الخليج. وهو بالطبع

لم يتابع الحملة التي قام بها المثقفون المصريون للإفراج عن عفيفي مطر ، **أولعله تابع الحملة لكن كان لايد له من إلقاء اللوم على مصر ، والسؤال المخرج بحق كان عن الحكم على الكاتب علاء حامد ، والناشر مديوني بالسجن ثماني سنوات ، والخرج في هذا السؤال هو أنه لا يمكن قول الحقائق والملابسات التي جعلت من عمل تافه مدخلا لإدارة السياسة المصرية ، ولكن من حسن الحظ أن التطورات التي لحقت بهذا الموضوع ، قد انتهت في مصر الآن إلى لا شيء .**

وكان الامر البارز في هذه الندوة هو الردود الهادئة الرصينة ، التي قدمها الروائي الكبير جميل عطية إبراهيم بطريقته الدمعة ، خفيفة الظل ،

ويقدرته على امتصاص غضب السائل ، ثم صدقه الكبير في الرد ، وعرض الحقائق .

ولم تكن ندوة الرواية هي النشاط الوحيد اثناء المعرض ، فقد كانت هناك أمسيات شعرية لعبد اللطيف اللعبي مع مشاركة موسيقية ولقاء حول جبران خليل جبران لصدور ترجمتين حديثتين لكتابه «النبى» لكل من المستشرق أن مينكوفسكى والشاعر الذي يكتب بالفرنسية صلاح ستيتية ، وقصائد عربية كلاسيكية في أمسية مفتوحة للجمهور . وهكذا كان للشعر نصيب من هذه الاحتفالية العربية ، كما أقيمت للروائي الكبير ادوار الخراط ندوة خاصة حول أدبه بمكتبة الفتاك الدولية .



خمسون عاماً على رحيل ميغيل إرنانديث

من مسقط رأسه أورويلا Ori-HUELA . مات وهو يطلب قطعة من القطن وخزقة لكي يزيل الصديد الذي تغرزته رثاه بسبب مرض السل الذي أصيب به وهو في جبهة القتال في صفوف الجمهوريين . ومن قبل عندما كان يسافر إلى مدريد كان يبيت ليلته في عربات الخرو . واشتدت خطورة المرض عندما دخل السجن بعد انتهاء الحرب وفوز الدكتاتور فرانكو .

وُلد ميغيل إرنانديث عام ١٩١٠ في قرية أورويلا (محافظة الكانتة) وكان أبوه تاجر ماشية . وبسبب الفقر ترك ميغيل إرنانديث المدرسة وعمره أربع عشرة سنة ، وعمل راعياً للأغنام ، ولكن حبه للقراءة دفعه إلى التهام كل

صعبة لأنه كان فقيراً جداً ، وعاش حياة قصيرة لأنه مات في الحادية والثلاثين من عمره ، ومحزنة لأنه أمضى خمس حياته بين الخنادق والسجون . وعندما نقرأ عن حياته نحس بالتشاؤم لأن هذا الشاعر الذي كرس عمره لدفع عجلة الحياة حُرِم من الحياة وهو في ربيع العمر .

كانت حياته قصيرة حتى أنه لم يجد الوقت لكي يُعد أعماله الكاملة للنشر . مات إرنانديث في ٢٧ مارس ١٩٤٢ في أحد السجون الكثيرة التي فقد فيها الكثير من حيويته وصحته .. مات في سجن مدينة الكانتة -Alí cante في جنوب شرق إسبانيا ، على البحر المتوسط ، وعلى بعد كيلومترات

في يوم السبت ٢٨ مارس ١٩٩٢ تردد اسم ميغيل إرنانديث Miguel Hernandez في كل الصحف والمجلات والامسيات الشعرية في إسبانيا ذلك لأن هذا اليوم يوافق مرور خمسين عاماً على رحيل هذا الشاعر .

وليس في تاريخ الأدب الإسباني شاعر آخر عاش حياة تراجيدية كالتي عاشها إرنانديث .

كانت حياة إرنانديث صعبة وقصيرة ومحزنة . وُلد عام ١٩١٠ وأدرك فترة الحكم الجمهوري (١٩٣١ - ١٩٣٦) وكانت السنوات الأخيرة قبل الحرب الأهلية الإسبانية سنوات جوع . ونقول إنه عاش حياة



الكتب التي كانت موجودة في المكتبة العامة بلقرية، فحصل على ثقافة واسعة يجدها الخاص . نشر قصائده الأولى في بعض الصحف والمجلات في محافظته سنة ١٩٣١ . وبالتعاون مع أصدقائه وبعض المثقفين سافر إلى مدريد سنة ١٩٣٢ في محاولة لنشر قصائده في مجلات العاصمة ، لكنه لم ينجح في هذه المحاولة وعاد إلى قريته . إلا أن الفترة القصيرة التي قضاها في مدريد جعلته يعرف أن ثمة ثورة طليعية في الأدب والفن . ففي أسابيع قليلة قرأ عن الحركة الجديدة في الشعر الإسباني والتي عُرفت باسم : Neo-gongorismo الجونجورية الجديدة والسيريالية .

وفي عام ١٩٣٤ انضم ميغيل إرنانديث إلى الحزب الشيوعي الإسباني وعاد إلى مدريد حيث أقام هناك حتى بداية الحرب الأهلية وانضم باختياره إلى الجيش الجمهوري ومن جبهة مدريد انتقل إلى جبهة Jaen ديال . في جنوب إسبانيا وكان يخفى مع الجنود أمسيات شعرية وفي هذه الفترة يتزوج خطيبته خوسيفينا ويشارك في مؤتمر المثقفين في « فالنسيا » على البحر المتوسط ، ويسافر إلى الاتحاد السوفيتي ويعود متشامخاً بشأن

١٧٢

ومع هزيمة الجيش الجمهوري يُقبض على إرنانديث ويحكم عليه بالموت ، ويُقال أن فرانكو حين سمع بهذا الحكم على إرنانديث قال : لا نريد لوركا آخر ، وبهذا يتحول حكم الإعدام إلى حكم بالسجن المؤبد ، وكان من الأفضل بالنسبة لإرنانديث لو أنه أُعدم بالرصاص .
وفي سبتمبر ١٩٣٩ أُعيدت محاكمة إرنانديث من جديد وأطلق

التجربة السوفيتية . وفي ١٩٣٦ نشر ديوانه « البريق الذي لا ينتهي » وفي ١٩٣٧ نشر « هواء الشعب » وتصبح هذه القصيدة هي النشيد الجمهوري في إسبانيا . وفي أكتوبر ذلك العام يموت ابنه الأول وفي يناير ١٩٣٨ يولد ابنه الثاني وهو في السجن ويكتب له القصيدة المشهورة « أغاني المهد .. أغاني البصل » حيث لم يكن يُتاح للطفل سوى حساء البصل ..

سراحه . لكنه كان يعرف ان الفاشية المنتصرة لن تتركه حراً . وكان يحس أنه سيعود إلى السجن في أية لحظة . في أثناء الحرب تعرف إرنانديث إلى بابلو نيرودا الشاعر الشيل الذي كان يمثل بلاده في إسبانيا والذي عاد إلى شيلي بعد انتصار الفاشية الفرانكوية . واقترح على إرنانديث أن يلحق به إذا صادف ظروفًا خطيرة . وقرر إرنانديث أن يغادر إسبانيا إلى شيل من خلال الحدود البرتغالية ناسياً أن سلطة سالازار هي خليفة لفرانكو . وعندما وصل إلى الحدود عند مدينة روزال دي لا فرونتيرا Rosal de la Frontera وبخل البرتغال يرتدي ملابس الرعاة الفقراء لاحظ أحد الحراس أنه يضع في معصمه ساعة ذهبية (كانت قد اهديت له يوم عيد ميلاده من صديقه الشاعر بثيثته الكسندر) فقبض عليه وسلم إلى السلطات الإسبانية . ومن جديد يعود إلى السجن . كان ذلك عام ١٩٣٩ . وينتقل من سجن إلى سجن حتى ١٩٤٢ حيث مات وهو يصرخ من الألم .

ميجيل إرنانديث بدأ يفضح كشاعر وهو في سن الحادية والعشرين . وقبل نهايته المؤلمة نشر أربعة دواوين وثلاث مسرحيات شعرية . وهذه الأعمال السبعة تشير إلى تطور سريع في مسيرته الشعرية كأنه كان يدرك أن الموت لن يمهله . وبعد موته ظل اسمه وشعره ممنوعين لمدة عشر سنوات . لقد تعلم فرانكو درساً عندما استطاعت القوى الديمقراطية أن تنشر على العالم شعر لوركا فسيب ذلك له مما مستمر . مات إرنانديث لأنه لم يبادر بالفرار من إسبانيا حال هزيمة القوات الجمهورية إذ صدق الدعاية المنشورة في صحف فرانكو بأنهم لن ينتقموا من أولئك الذين لم يشاركوا مشاركة فعلية في القتال لم يفقد إرنانديث أمه في الإنسان حتى آخر لحظة . في شعر إرنانديث نجد كل هذا الحب ليس فقط لزوجته وابنه وإنما للإنسان عامة حتى العدو . كان إرنانديث شاعراً كبيراً ، وهو

الذي مات في سجنه في صمت ، وقيمته الشعرية فوق كل النظريات والأحزاب .

في واحدة من قصائده يقول إرنانديث : « مثل الثور .. ولدت للام والحداد » كأنه كان يتنبأ بمصيره .

- مثل الثور ولدت للحداد وإسلام ، مثل الثور ، موسوم بحديد جهنمي على ضلوعي وكرجل بالتمرة التي بين فخذَي .
- مثل الثور أرى — بقلبي الكبير — كل شيء صغيراً وأحارب كي أنال قبْلُهُ من وجه الحبوب مثل الثور .
- مثل الثور أحتاج غضباً نحت وطأة التعذيب وإسأني يستحم في قلبي وأحمل في رقبتى عاصفة رثاء
- مثل الثور أتبعك وأطاردك وأنت تتركين شهوتي معلقةً بحد السيف مثل الثور يُغدر بي ، مثل الثور .

اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة

لقد مرت ظروف صعبة بالكتاب الفلسطينيين قبل عام ١٩٦٧ ويعهده . أيام لم يكن لهم اتحاد ينضون تحت لوائه ويرعى نتائجهم ، ويدافع عنهم إن تعرضوا لحنة ، وما أكثر المحن التي يتعرضون لها . في تلك الأيام كان الكتاب الفلسطينيون يلتقون مصادفةً ، ويتعارفون مصادفةً ، دون أن تقوم بينهم روابط قوية تدفع كلاً منهم إلى أن يرى صورته كبديع في أعين الآخرين ، ودون أن يتوفر له رأى الآخر في إنتاجه . من خلال النقاش المباشر الذي يُدخل أطرافه في علاقات حميمة تغرر طائفتهم ، وتدفع بهم لتحسين

إنتاجهم ، وتطوير أدواتهم ، وتفتح أمامهم أبواب الأمل بالمزيد من الإنتاج والنجاح .

وقد تداعى نفر طيّب من الأدباء ، في منتصف السبعينيات ، إلى إنشاء تجمع لهم . وفي البداية وجدوا لهم مكاناً في «الملحق الفكري العربي» بالقبس ، فتكررت دائرة خاصة بالكتاب كانت لها هيئة إدارية ومقرر . رعات هذه الدائرة بالدعوة إلى مهرجانات أدبية ، كان لها فضل في جذب الجماهير إلى ساحات الادب ودفعها باتجاه التعرف عليه ، وعلى الكتاب أنفسهم ، الذين يتحملون مسئولية تقديم الرّاد

الروحي للجماهير ، وهو زاد لا بد منه . وفي مطلع الثمانينيات ، تواصلت الجهود ، وتشكّلت لجان ساهمت في وضع الأسس القانونية ، والأهداف العامة والخاصة ، التي يمكن للادب أن يساهم في تحقيقها ، خاصة وأبنا نعيش تحت سيطرة الاحتلال الإسرائيلي منذ ١٩٦٧ ، الذي شكّل ، منذ أيامه الأولى ، علاقة قمعية خافية مع الادب والأدباء ، سيّما وأنّ الادب في الأرض المحتلة يلتحم ، منذ البداية ، مع قضيتنا الجهورية ، القضية الفلسطينية ، التي لا يستطيع الفكك منها أبداً ، ولأ

اعتُبر أدباً مبدعاً ، وقد ظلت هذه هي السمة الرئيسية ، والخصوصية المركزية التي تميز أدب الأرض المحتلة عما عداه .

وكان من حسن الحظ أن انضوت كل الفئات الأدبية ، على اختلاف اتجاهاتها ، تحت لواء : «اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة» ، كان ذلك في مطلع عام ١٩٨٨ . واستطاع المشاركون على الاتحاد . انتزاع ترخيص له ، الأمر الذي اعتبر إنجازاً كبيراً للاتحاد فعلى إثر ذلك ، أصبح للاتحاد مقر يلتقى فيه الأدباء ، ويحتكون ، ويتناقشون ، ويقدمون مؤلفاتهم لتُطبع ، والكثيرون منهم إنما كانوا يُعطون الفرصة الأولى لنشر بواكير إنتاجهم ، سيما وأن دور النشر الخاصة لاتتحمس للقيام بمثل هذا العمل ، ولاتنشر سوى للكتاب معروفين ، حتى يعود عليها ذلك بالربح . واليوم ، هناك مقر واسع ورهيب للاتحاد في مدينة القدس يأتي إليه الكتاب من كل حدب وصوب .

ولاتحاد الكتاب الفلسطينيين هيئة إدارية مكونة من ١٣ عضواً منهم الرئيس ، وهيئة عامة تضم

أكثر من مائة أديب وأديبة ، بالإضافة إلى لجان متخصصة مثل لجنة القراءة ، ومهمتها قراءة النصوص المقدمة للنشر ، والموافقة أو عدم الموافقة عليها . ولجنة العضوية ، ومهمتها النظر في نتائج من يطلبون الانضمام للاتحاد . ولجنة الجوائز ، ومهمتها قراءة النصوص الأدبية التي يتقدم بها أصحابها لنيل الجوائز في الأجناس الأدبية المختلفة .

وقد أقام الاتحاد عام ١٩٩٠ مهرجاناً كبيراً في القدس لتوزيع الجوائز على المتفوقين ، في مجال الشعر ، والقصة القصيرة ، والرواية . وتعقد الهيئة الإدارية للاتحاد اجتماعات منتظمة تقوم خلالها بمناقشة أمور الاتحاد ، والتخطيط لنشاطاته ، بروح ديمقراطية تقوم على الحوار المفتوح ، وتؤخذ القرارات بالأغلبية ، وتنتزل الأقلية أيّاً كان رأيها ، على رأى الأغلبية .

لقد برزت ضرورة وجود الاتحاد قبل تأسيسه على نحو ملح ، ولكنها برزت بشكل أكثر إلحاحاً بعد تأسيسه ، واليوم لا يستطيع أحد

أن يتخيل أوضاع الكتاب الفلسطينيين في الأرض المحتلة ، دون أن يكون لهم اتحاد .

لقد برز الاتحاد كبنية تأسيسية ، ضامنة للجهود الأدبية الوطنية العام ، وكيبت للكتاب يرتاده أصحابه باستمرار ، حيث تعقد عشرات الندوات ، والمحاضرات ، والاجتماعات الثقافية التي تُطرح خلالها القضايا الأدبية ، ويدور النقاش ، وحيث يلتق الشباب حول من هم أكثر خبرة ، ويعرضون عليهم مشاريعهم ، ويناقشونهم بحرّة . كما أن الأجيال الأدبية السابقة ترى صورتها في عيون الشباب ، ويدفعها ذلك لمراجعة ثقافتها من جديد ، كما يدفعها للمتابعة حتى تعزز مواقعها عند الأجيال القادمة ، التي عادة ما تطرح قضايا جديدة .

أمّا المهام الرئيسية التي يقوم بها الاتحاد ممثلاً بهيئته الإدارية ، فيمكن الإشارة إلى أهمها فيما يلي :

- ١ — التخطيط لنشاطات الاتحاد ، واتخاذ القرارات المطلوبة .
- ٢ — طبع ونشر مؤلفات الكتاب عموماً ، والشباب منهم خاصة .

٣ - عقد الندوات والاسميات الثقافية لمناقشة وتقييم النتائج المحلية .

٤ - الدفاع عن الكتاب وتبني قضائهم حين يتعرضون للمشاكل والاعتقال ، والمضايقات التي تعرضون ، وما زال يتعرض لها كثيرون ، أعضاء الهيئة الإدارية والعامة ، فقد أقدمت سلطات الاحتلال الإسرائيلي ، منذ بدء الانتفاضة في ديسمبر ١٩٨٧م ، على اعتقال عدد من أعضاء الهيئة الإدارية للاتحاد ، وزجهم في معتقل «انصار ٢» الرهيب في صحراء النقب الفلسطيني المحتل عام ٤٨ ، وقد عانى من الاعتقال والتعذيب في السجن الإسرائيلي كل من الكتاب والشعراء :

د. سمير شحادة ، المحاضر في جامعة بيرزيت ، وعزرت الغزالي ، والمؤرخ طه ، وعبد الناصر صالح ، وسامي الكيلاني ، وجمال بأكورة ، وعطا القيمري ، ونبيل الجولاني ، وجميعهم أعضاء في الهيئة الإدارية للاتحاد . كما فرضت سلطات

الاحتلال الإقامة الجبرية على عدد من الكتاب ، تمنعهم من مفادرة مدنهم وقراهم ، وسلمت عدداً آخر منهم بطاقات هوية خضراء يحظر على حاملها دخول مدينة القدس وفلسطين المحتلة عام ١٩٤٨ . أما النصوص الأدبية ، فيتم الاعتداء عليها أيضاً ، ويكون ذلك بمصادرتها أو شطب أجزاء منها مما يحول دون نشرها ، خاصة الأعمال الإبداعية .

ورغم كل هذه الصعوبات ، فقد نجح اتحاد الكتاب في تجاوز الكثير ، وقامت قيادته بمسؤولياتها ، بل كانت في طليعة من قدم التضحيات ، وتعرض للاعتقال والتنكيل أكثر من مرة في سبيل قضيتنا الوطنية العادلة .

لقد بدأ الاتحاد ببناء مكتبة جديدة للأعضاء ، وهو يأمل بتطويرها بدعم من المجتمع المحلي والأعضاء ، كما يسعى الاتحاد مستعيناً بمبدعيه ، إلى ضخ دماء جديدة فيه ، عن طريق تنويعه بما يجد على الساحة الفلسطينية في الخارج ، وفي الساحة العربية أيضاً ، ويتمثل ذلك بالحصول على النصوص الهامة ، ومحاولة

استيعابها ، وبثها في صفوف الكتاب وهو يخطر خطى حثيثة في هذا الاتجاه ، بقصد إرساء أسس توعبية عامة للثقافة . لقد مضى وقت كان فيه النص الجديد يتحرك في فضاء غير مؤطر ، بسبب عدم وجود مؤسسة ثقافية مستقرة ، وغياب المعايير النقدية ، خاصة وأن الشعب الفلسطيني تعرض في عام ٤٨ ، ٦٧ إلى انقطاع جذري في خط ثقافته الوطنية وإن أدباء كثيرين قد رحلوا ، وضاعت مؤلفاتهم ، وأصبح الكتاب الجدد يصيرون أنهم بلا جذور. إن ظاهرة التششت ظاهرة خطيرة ، يسعى اتحاد الكتاب الفلسطينيين جاداً لمقاومتها بالمزيد من الاستقطاب .

ولاتحاد الكتاب فضل كبير في دخول الآراء ، والمدارس الأدبية والنظريات إلى حياتنا الأدبية المحلية . فبعد أن كانت الكتابة تقوم على موهبة عارية من الثقافة ، أصبحت مسارب الثقافة كثيرة ومعبرة . وبعد أن وقع الكثير من الكتاب تحت التأثير المباشر للأيديولوجيات المختلفة التي تهتم برفع شعار السياسى أكثر مما تهتم بالموهبة الفنية ، يسعى عدد كبير من الكتاب اليوم ، وعلى رأسهم

عدد من قادة الاتحاد ، لإدارة ظهورهم للمفاهيم القديمة ويحاولون فتح الأبواب لهبوب رياح كثيرة لنظريات تُعنى بالنّص بعد أن كانت تهتمّ دائماً بالموضوع ، حيث يُجبر العمل الأدبي لصالح سياق ما قبل الاطلاع على النّص نفسه .

كما بدأت تهبّ علينا رياح مصطلحات هامّة شغلت الكتاب والنقاد والمثقفين في الخارج ، من أهمّها مفاهيم الحداثة ، والأصالة والتّغريب .

إنّ هذه المساعي الطّيبة التي يقوم بها اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ستدفع الكثير من الكتاب بعيداً عن الشّعار والكتابة المباشرة . ولنا عظيم الأمل أن تُقدّم المساعدة لنا من الخارج الفلسطيني والعربي سواء بتزويدنا بالمصادر ، أو بفتح أبواب الصحافة لأقلامنا ، إنّ ذلك وحده هو التعبير الصحيح ، والوحيد ، عن مؤازرتهم لنا ، ولا يحقّ لأحد أن يحاسبنا ، بعد شطب الشرط التاريخي الذي

نعيشه ، كما يحاول البعض أن يفعل بإدخالنا في مقارنات ظالمة ، متناسين مجموعة الشروط الصعبة التي نعيش في ظلّها .

إنّ أبواب اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزّة مشرعة ، والتّغيير ، أي تغيير ، يتم فيه بديمقراطية ، وهدف الاتحاد إتاحة الفرصة لكل من يستطيع تقديم جهد نافع ، على نحوٍ جديد ، وعميق .



فوق الرصيف المفترب .
لن اضطرب
..... لن أسأل القزم — المتوج — فوق
عرش الشعر —
أن يشدو بلحن قصيدتي ..
لن أسأله .
لالحرف يلهث من جنون الشعر
تحت وسادتي .
والأرض عاهرة تضاجع عابراً
وسفيه قوم .. لخرجوه .
أقسمت .

أقسم يارفاق الشعر —
أن الأرض عاهرة وتكره .. شعرنا
هذا المجنح فوق بادية العفن
واه يشهد أننا شعراء أمة .
والحرف مجنون بنا
والصمت يفتلنا ، فكيف البوح يازمى
العقيم
سادت تعاليم الهياكل بيننا
حتى ارتشفنا الصمت في دور الأئمة
لا الأرض تترملنا .. ولا .
حتى السماء المطمئنة

وإذا الأرض تدور بألفى
ماوقلت
بدأت من عندي ..
وإذا ارتدت
الريخ تجمع جسدى المقتت
عظماً عظماً
شرياناً شرياناً
روحاً جسداً
ظفراً .. كفأ .. أسنان ..
الريخ تجمعنى إنسان ..
.....

والنار إذا أجت ..
فالتوتت ..
أكلت جسدى ما ألفت
غير النور .. وغير تراب
فامتزجا .. روحاً وجسداً
وامتزجا موتاً وأبد ..

شعر
سلى عبد الجليل الطيفنى
(دمياط)
ومملكة بارض اللتاج او ...

يحد القارئ الكريم في هذا السد تقليدا
جديدا يحاول به باب (اصدقاء إبداع) ، أن
يلقم نماذج من الإبداع الشعري الذي
يستحق التشجيع ، مما يصلنا بأقلام
شباب الشعراء ، وأملنا أن ياتي يوم
قريب نستطيع فيه أن ننشر هؤلاء
الشباب في مثل العدد ، إذا ما تطور
إنتاجهم ، وقد اخترنا هذه المرة قصيدتين
النتين ، وسوف ترصد (إبداع) مكافأة
متواضعة لكل قصيدة مختارة من هذا
العدد لمصاعدا .

إعادة ..
حسين غريب عبد الحميد
(المنصورة)
والريخ إذا هبت
فاشتعلت واشتدت ..
زحف فتوقى وامتدت
خلعت من جسدى ماخلعت
أثرية لصقت
فيذا بخلوى اكتملت
وانتصبت

عمود حسن إسماعيل

والديوان الغائب
لو كنا أمة تهوى القراءة وتمشق
الجمال . لكن لمحمود حسن
إسماعيل مدرسة تجمع الآلاف من
الحواريين والأمنصار . ذلك الشاعر
العلاق . صاحب السمات المتفردة
والخصائص البديعة من تدفق
العاطلة وجيشانها . إلى امتلاك
القاموس الشعري الفزير — إلى
النظرة الراحية التي شملت الكون
والطبيعة والإنسان . وليس غريبا
إذن أن يصدر ديوانه الأول ..
«أغاني الكوخ» وهو على مقاعد
الدرس في دار العلوم . حيث صوره في
فأبدع «سنابل القمح» و«زهرة
الفل» و«زاهب النخيل» و«أحزان
الغروب» ثم توالى بعد ذلك دواوينه
الشعرية . هكذا أغنى واين المهر
ونار واصفاد ولاب قوسين ولا بد
والثلاثون وهدير البرزخ وصلاة
ورفض ونهر الحقيقة ودواوين
أخرى . وهنا يجب أن نتوقف قليلا
فالشاعر الكبير بعد ديوانه الثاني
«عكاز أغنى» أصدر ديوانا هو
«ديوان الملك» فلم لم يُعَد طبعه مرة
أخرى ؟ لأن قصائده تدور حول الملك
الذي راح ؟ هذا عجيب وغريب . في
الوقت الذي يزخر فيه الشعر العربي
قديمه والجديد بمدح الملوك والحكام

حتى عد باباً هاماً في تاريخ الشعر
العربي . ومازلنا نقرأ شعر عبد الله
عفيفي . ومصطفى صادق الرافعي
وغيرهما تمجيدا للملك فؤاد . وليس
ببعيد عنا ما قاله الشاعر محمد
الأسمر وغنته أم كلثوم في إحدى
المناسبات العربية بأحد القصور
الملكية
زهر الربيع يرى أم سادة
نحب
وزهرة أينعت أم حفله عجب
بنى العروبة هذا القصر
كمبنتنا

وليس فيه من الحجاج
مفترب

على أن شاعرنا محمود حسن
إسماعيل إن لم يكن يمر عن الواقع
في تلك الفترة ، فقد كان يعبر عن
أشواق جيل . وأحلام شعب . ويخذ
أي قصيدة من قصائد الشاعر ولكن
مجلد الظلال ، وهي من أجل
قصائده وتجمع أغلب خصائصه
الشعرية

دعوها على راحته الخضراء
ترتقى

فقد شغلها برج الهجر المسهم
أو قصيدته محصاد القمر أو أي
شعر له

سيان في جفنه الإغلاء
والسهر

تامت سنبلة واستيقظ العمر
نعسان يحلم والأضواء
ساهدة

قلب النسيم لها ولها ينقطر
واقرا أي بيت شعري من أبيات
الديوان الغائب ، (ديوان الملك) :

هاتوا أغانيكم في حبه هاتوا
أنا نشاوى وهذا الشعر
كاسات

أو البيت المباشر الذي يقول فيه :

فاروق حبك في القلوب
عقيدة

أخذت سراها في القلوب مع
الدم

البيت كل هذه الأبيات فيها
خصائص شعر شاعرنا الكبير من
وجد شعري . واقتباس من الخيالات
والتهويمات والرؤى . لقد كان
الموسيقار محمد عبد الوهاب يفتنى
أغنية الفن . ويُنعت لأنه يقول فيها
(والفن مین شرفه إلا الفاروق
ورعاه) . ولكننا في الأيام الأخيرة
عانت . لأننا لم نعد ذلك الشعب
القاصر الذي لا يفرق بين التضيق
والضحالة أو بين ملينع الناس
فيصكت ويبيى . أو يضرهم فيذهب

أدراج الرياح فهل يعود هذا
الديوان الغائب ؟ لم لا ؟
محمد الشاذلي حسن

دار السلام القاهرة
بين التحرر والجمود
من شعر :

« عبد المنعم الخطيب » - (سبوت
... وكيف التحرر أمسى ظلاماً
وقد كان نوراً
وطرح العقول ، وكل الجديد ،
يُداس .. ويُهْدَس ؟
وكيف الوهل
نرتجيه قويا ، عزيزاً ، أبياً
ولمينا بهال أحبوا التمجُّد ؟
وكيف الربيع : أخضراراً
وزينة وجه جميل
سيأتى لقيم أحبوا التصحر ؟
وهل سوف ينفع نبش القبر
وفتك الرفات
وإهدار فكر للتحرر ؟
وهل ضرَّ شعبا بدنيح المعاني
- ولنَّ ربيعٌ وشمر معيٌّ ؟

المجد للحجر

من شعر : عاطف عمارة -
الإسكندرية

المجد للحجر

من هو (راكاج) يزخات الخطر
وامطر القدس بضوء
من تويجات الشجر

المجد للحجر

للبرتقال وحرائق القمر
المجد للحجر

المجد للحجر
المجد للحجر

حضرة صغيرة

شعر : نادى حافظه - الفيوم
إلى (أشرف أبو جليل)

أمرأة تدخل صومعتي من باب اللوح
وأنا اقرأ في مزمور التوحيد الأول
قالت : اقرأ ، صُمتُ
قالت : اقرأ ، صُمتُ
قالت : اقرأ ، صمت ، صمت وصليْتُ
قالت : اقرأ

(والضمير ...)

إن الإنسان لغى سحر
وقرائت المزمور الثاني ، فُلْجَعْتُ :
نفس المرأة بين حروف المزمور ..

تسافر

ليلة بدوية

من شعر (حاتم عبد الهادي -
العريش

ها شَعْرُكَ البدوي ..

يفصل بين مرحلتين للبدو الذين تحرروا
من بيت شَعْرٍ أو خيام

....

في الفجر أسمع مهمات غامضات
.. ل مياه البحر تطلق زوياً للاشتعال

والبدو يرتحلون كالطوفان

أترش الفضاء هل شواطئ مصر
خلقت .. ورجعت مغمورا بأهداب

السكوت

تصنطك أسناني باطلس ..

يحتسى بي إبراهيم

من شعر (خالد حمدان) - الرياض

ماذا تخفى ؟

أنت مذ أعلنت نازك
لا الظل استبرأت من عشب حُلمك
لا ، ولا حتى قرش استولفتك
فأى مكسور تكونك أيها .. ؟

ألف .. لإبراهيم إرث العاشقين
وشغشات الحب من أحران يوسف
لاحتمال الحب .. نطقاً .. أو حرفاً

الأغنية الذهبية

من شعر

«إيمان محمد الحسن» - السودان
(إلى الشاعر محمود درويش)

تأتي .. لم لا تأتي ؟

فمخاض الحرف يضج بأعماقي

أذهب .. أم أبقي ؟

أنت ستبقى ..

أنت حليف الأرض

ستوق أشجار الغابات المهجورة

وستشدو القبرة الذعوره

وسيملي يد الذكرى ليقول لنا :

كانت ذكرى وحياة معموره

أم ستور خيام .. يعدو أطفال

خلف التذكارات الأمريكية :

وطائرة الوريق الضفراء

علقت في الشجر المغمم

وتتأثر في الصبح السكران

للحم البالح عن حزن إيمان ،



محمود حسن إسماعيل في ذكرائه

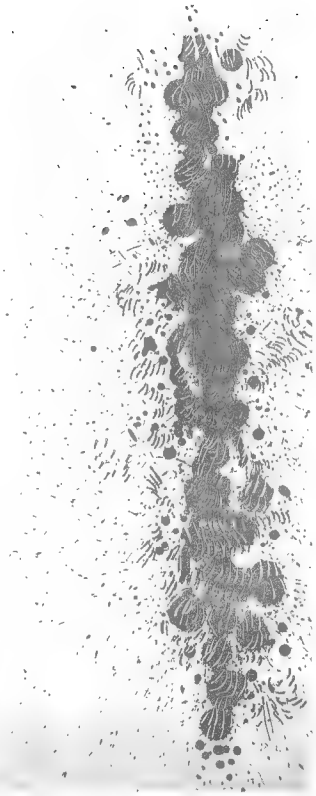
• فاروق شوشة • أحمد درويش • شفيق السيد • حسن طلب
« رياح المغيب » قصيدة للشاعر تنشر لأول مرة .

العدد الثامن • أغسطس ١٩٩٢

المحامي



- حلويات للفيل (الصحبة)
- حسن طليب
- في حضرة الحكايات (قصة)
- سعيد الكسراوى
- السلم والحين وأسلحة الظلم
- صلاح قنصوة
- دبابا الإسلام عند يحيى دقش
- صلاح فضل
- تجربة كنعانية حول نصبة الحقيقة
- صبرى حافظ
- الاستشراق التشيكي
- كاريل كيلر
- وجهة نظر في سيرة المتحرف
- عبد المحسن فرحات

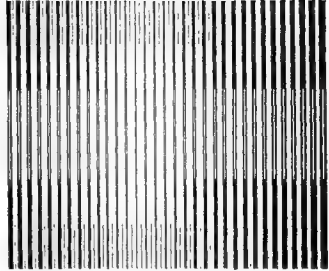


المجمع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

رئيس مجلس الإدارة

أحمد عبد المظى حجازى

سمير سرحان

نائب رئيس التحرير

سليمان هياض حسن طلب

مدير التحرير نصر أديب

المشرف الفنى نجوى شلبى





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الإسكندرية خارج جمهورية مصر العربية :

للكويت ٧٥٠ فلساً - قطر ٨ ريات قطرية - البحرين ٧٥٠ فلساً - سوريا ٤٠ ليرة -
لبنان ١٠٠٠ ليرة - الأردن ٧٥٠ دينار - المجر ٨ روات - السويدان ٢٢٥
كرونا - تونس ٢٠٠٠ مليم - الجزائر ١٤ دينار - المغرب ٢٠ درهم - اليمن ٢٠
ريال - ليبيا ٢٠٠ دينار - الإمارات ٨ درهم - سلطنة عمان ٨٠٠ بيسة - غزة
والضفة ١٠٠ سنت - لندن ١٥٠ پوندا - خير پوندا ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٢ جندياً مصرياً شاملاً البريد
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد ٢٨,٧ دولاراً للهيئات
مضافاً إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
وأمریکا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالي .

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحفيظ شريت - الدور الخامس - من
ب ٦٢٦ - تليفون ٢٩٢٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٢ .

الفن : جده واحد

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .



العدد العاشر • أغسطس ١٩٩٢ • ص ١٤١٣

هذا العدد

١٢٠	نمو مشروع حضارى جديد..... أحمد عبد الحليم
	شوة اللطيفة تتحول
١٢٥	إلى خطابه سياسية .. محمد مجدى الويزى
١٢٨	متحف طه حسين .. نبيل فرج
	الديم ضد الحكومة
١٣١	(رؤية إبداعية لواقع مجتمع) .. جورج أنس

جولة الأبداع

مكتبة ابداع

	لترجم بالملك :
١٢٨	محنة ثلاث .. لغة المحنة .. ربابه منير

تعقيبات

١٤١	تحية إلى جابر عصفور..... مصطفى محمود أحمد
١٤٢	ببليوجرافيا الخزانى لم تتصل بعد .. سمعت الجبار
١٤٥	مؤزونة واه العظيم .. فريد زكي

الرسائل

١٤٦	اقصص الأيام • [إيريس] [إسماعيل صبرى]
	تجربة تلبية شلانة حول
١٥٠	نسبية الحقيقة [إندرس] صبرى حافظ
١٦	الشعور بالحنى أساسا للحياة [وارسو] دبريتا مقرر
١٦٥	فن الجرافيك المصنئ [بكين] أحمد صالحه
١٦٨	الاستشراف للتشكيل [براج] كاريل كيتلر
١٧٤	الانلام والنهراوات [الخرطوم] م . أ .
١٧٧	اصدقاء إبداع ح . ط

الشعر

٤	صنوات لنيل..... حسن طالب
٥٩	ثلاث قصائد .. محمد فريد أبو سعدة
٨٥	الصلب .. سيف الرحمن
٩٥	قصيدة إلى فرج فودة..... لاشعة قنديل
١١١	سفر بونك .. محمد هشام

القصص

٢٤	اعتقال القبر..... لخيرى حاسى
٦٢	(في حجرة الصفيات سمير الكفرارى
٨٨	هشام على سيرة التركية .. عبد الحكيم حيدر
٩٨	رجل تدمر عليه سيماء الهابة .. لخيرى أبوب
١١٥	باب البسبع .. نبيل نعيم

الفن التشكلى

	دفع الشمس الإسمائى لطفي الشنولى
	دهوى خاسى

الدرامات

٢٢	أعلم والذين واسلمه الطوم صلاح قصوة
	تجليات العذالة في ديوان
٤٦	شمس الرخام، محمد عبد العلي
٧٥	دراما الأسلوب ن ، كلمة الدكان، صلاح فضل
٩٠	وجهة نظر (حارة التعلف فهد الحسن محمود
١٠٥	حفر القصور .. فلسطين هادي عبد الفتاح

المتابعات

١١٧	عبد الحليم منتصر أ. ح. ع
-----	--------------------------------

صلوات للنيل

«إلى الكاتب : فرج فودة
وإلى الطبيب : مريزى النحال
وجميع شهداء الإرهاب في الآس والغد»

الأولوية لى

نَحْتُ بِضَفْتِي الأَبْجَدِيَّةَ
وَأَتَّخَذْتُ حُرُوفَهَا جُنْدًا
وَأَنْفَذْتُ الْجُمْلَ

الأولوية لى

وللأنهار ما قد يقرأ التاريخُ في آثارِ حَوَلِيَّاتِهَا
مما تسجلُّهُ الضفافُ عن الجفافِ أو البَلَلِ

الأولوية لى

وللشهداءِ إرثُ الضَفْتَيْنِ
وللخفافيشِ الجَيْلُ

هجموا على البرّين لا زائدُ تبقى لا ولا ماءً لنشربهُ

هجموا على البرّين كآلـ

هيهات ، ليس كمثليهم شبة

النيلُ يذكرهم

فإن النيلَ يفعلُ ثم ينتبه

النيل يشته

• •

يا نيل قد بدلت بعد الحال حالا

هجم الوباء عليك من كلّ الجهات

وساغ ماؤك للهاة

غنيمه بيضاء أو رزقا حلالا

هجموا وقد أخفوا شواربهم

وزادوا في اللحي طولا

فزادتهم نكالا

خطفوا عروسك ، واستباحوا التاج

سوف يتوجون أميرهم ، ويبرزون

يجهزون وليمةً ويزوجون الكركدن بها الغزالا

وبابجديتك القديمة إنهم يستبدلون الآن : عامات

وأموالاً موظفة ، ووجها كالخا وغبار تاريخ

وجيش منقبات خلف دجال مسيخ

واغتيالات

والهة مُسَيَّسَةٌ ، ونهراً مالحة
ومخدراتٍ واعتلالا
يا نيل كم بُدِلَتْ بعد الحال حالا !
ما لم يكن ليثول منك إليك ألا !

* *

اقسمتُ بالملك
بالنورِ والحلك
بدورةِ الفلك
ان استعيد لك
يا نيل منزلك

* *

وقف الشهيد هنا على اشيائه :
اشلاء عينة الدواء ، اهندة المرضى ،
جهاز قياس ضغط الدم : فضل ردايه
وقف الشهيد هنا ، فودعنا
وكفكت ادمع الایتام من ابنائه
ورمى على اثار قاتله ببقية جُلُناز

* *

هو احد الناجين من النار
يطلب في الدار الاخرى الولدان المزد له



والحورِ الأَبْكَارُ

وَكَيْتُوسَ الخَمْرَةِ من أَيْدِي الفُلَمَانِ مع المَقْصُورَاتِ

وتحت ظلالِ الأشجارِ

وَأَنَا أُحَدِّثُ النَاجِينَ من العَارِ

مَا أَطْلَبُهُ : رَفْعَ الغَمَةِ عن كُلِّ الأُمَّةِ

من أَهْلِ الإِسْلَامِ أو الذِمَّةِ

في هَذَا الشَفَقِ القَانِي

بِيَدِ الإِنْسَانِ وفي تِلْكَ الدَائِرِ

* *

هَجَمُوا ، فَكَانَ الجَهْلُ والمرَضُ

أَوَكُوا الرُّشَاءَ على الدَّلَائِمِ

وَحَوَّضُوا خَلْفَ الدَّلِيلِ ، وقَايَضُوا بالنَّيْلِ واقتَرَضُوا

شَبَهَتُهُمْ ..

هِيَهَاتَ ، إِنْ قَصَّيْلُهُمْ في المَعْجَمِ انْقَرَضُوا

النَّيْلَ يَعْرِفُهُم

فَإِنْ النَّيْلُ يَبْحَثُ ، ثُمَّ يَفْتَرِضُ

النَّيْلَ يَعْتَرِضُ

* *

وَقِفْ الشَّهِيدُ

وَقِفْ الشَّهِيدَ هُنَا على أَشْلَائِهِ

وَهُنَا سَقَطَ



وتلا غلى الأشهاد فاتحة النسيء :

يانيلُ أحكمتَ الخطُطُ

فرشتَ لك الصحراءَ شرَّ حصيرةٍ

فرصدتَ كلَّ صغيرةٍ ؛ لم تنسَ قطَّ

ومكرتَ بالمستنقعاتِ

فسيّرتَ من بحر الغزالِ

عبرتَ مرتفعاتِ دنقلة القديمةِ

في محاذةِ الجبالِ

أدرتَ رأسك من بحيرات الجنوبِ إلى الشمالِ

مررتَ من بين الجنادلِ ، وانتصرتَ على التلالِ

هدرتَ بالشلالِ

فانطوت الهضابُ الصغرى بين يديك

والوادي انبسطَ

حتى إذا ألفتِ نفسك في بحيرات الرمالِ

دعوتَ ربك وانطلقتَ

شقلتَ دربك بين صحراويين واخترتَ الوسطَ

وجعلتَ تبتكر التضاريسَ الجديدة :

إنها مصر التي انتظرتُك

تنهض في ضباب الكونِ واحدةً .. وحيدة

اكتملتَ بها ، أو اكتملتَ بكِ

الآن انتقلت من الغمام إلى الرُخام

من الكلام إلى القصيدة

مصر — من صنعتك — قد نهض الشهيد على حدود ترابها

وهنا سقط

فدخلتها من بابها

وفصلت بين دم ، ومُتُّهم ، بِحَطِّ

وسالت : كيف الفصلُ بين دَمَيْنِ في قلبِ القميدِ الصَّبِّ ،

بين الشاهدين على الهوى : يَرُّ .. وشطَّ ١٩

مصر التي احتاجت إليك بقولها ، واحتجت

فاستخرجت من أصدافِ قاعِكَ دُرَّها

ونثرته في الجوِّ

فانعكست على مرآةِ صفحتِكَ السماء

تلاّلاً الشيطان والبرُّ استضاء

لقد نظمتَ بناتِ نعشٍ ، فانتظمتن ،

ضممتَ باباً والنساء إلى بَيُوتَةٍ فأنضبطُ

فرششتَ أرضَكَ بالندى

وزدعتَ فيها سرِّها

وسعيتَ بين الطيبينَ برحمة ،

والطيباتِ

جمعتَ كلتا الضفتينِ على نمطٍ

أَلَفَتْ مِنْ شَقَى الدَّمَاءِ عَشِيرَةً
 وَمِنْ الْعَشَائِرِ دَوْلَةً
 وَبَنَيْتِ مَمْلَكَةً ، فَارْسَيْتِ الْبِنَاءَ
 وَلَمْ تَزَلْ
 حَتَّى رَأَيْتَ دَمَ الْعَشَائِرِ يَخْتَلِطُ
 فَاشْعَتْ فِيهَا الْأَمْنُ ، وَاسْتَخْلَفَتْ فِيهَا شَعْبَهَا
 أَسَسْتَ دِينًا وَاحِدًا لِلْمُسْلِمِينَ وَاللِّقِيطَ
 وَهَمَلْتَ : إِنْ الْأَوَّلِيَّةُ لِي
 أَوَّلَ مَرَّةٍ ظَهَرَ الْإِلَهِ ، فَخِيفَ قَبْلَ الْمَوْتِ مِنْ عَذْلِ الْإِلَهِ
 وَخِيفَ بَعْدَ الْمَوْتِ
 أَوَّلَ مَرَّةٍ صَلَّى مَصَلًّا لِلْإِلَهِ ،
 أَقِيمَ بَيْتَ لِلْإِلَهِ وَطِيفَ حَوْلَ الْبَيْتِ
 أَوَّلَ مَرَّةٍ صَعَدَ الدَّعَاءُ إِلَى السَّمَاءِ ، وَجَاءَ
 أَوَّلَ مَرَّةٍ وَخَى هَبِطَ
 لِقَمْحَضِ نَهْرٍ كُنْتُ ؟
 لَنْتَ مَزِيحٌ خَمْرٍ سَالٌ أَمْ مَاءٌ فَقَطْ ؟
 * *
 الْحَاكِمِيَّةُ لِي
 وَالْمَكَاهِنُ تَحْصِيلُ الْفَوَائِدِ حَسَبَ تَفْصِيلِ الْقَوَاعِدِ
 لِلْعَقَائِدِ وَالنُّحُلِ

الحاكمية لى

ومعموديةً مصرى من مائى الصريح

أنا الهلالُ

فمن سيذكرنى إذا رجَعَ المسيح ؟

أنا الصليبُ

فمن سينكرنى إذا البدُ اكتملُ ؟

الحاكمية لى

وللفقهاءِ تقريرُ النوافلِ حسب تسيير القوافلِ

كلما صدرتْ إبلُ

وردتْ إبلُ

• •

هجموا على البرّين :

لا ماء ولا زادُ

فتناقلوا جُرثومةَ البرّقانِ

ثم تكاتلوا ككتاباتِ وُدِّ النيلِ والسرطانِ

ثم تناسلوا من غير أن يلدوا

فللأجدادِ أحقادُ

شبهتهم :

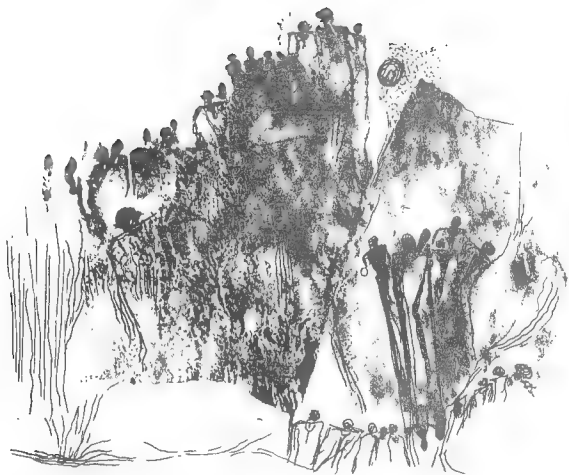
هيهات ، إنَّ قطيعهم بادوا

النَّيْلُ يَلْعَنُهُم
فَإِنْ النَّيْلُ يَنْقُصُ ثُمَّ يَزْدَادُ
النَّيْلُ يَنْتَأَدُ

* *

مَا لَمْ يَكُنْ لِيُؤْوِلْ مِنْكَ إِلَيْكَ إِلَّا
هَجَمَ الدَّعَاءُ عَلَيْكَ مِنْ كُلِّ الدَّعَاءِ
وَذُلُّ وَجْهِكَ لِلرَّعَاءِ
وَأَنْتَ مِنْ أَطْعَمْتَهُمْ خَبْزَ الْخُلُودِ
فَبَايَعُوكَ
قَرَأَتْ فِيهِمْ آيَةَ التَّوْحِيدِ
فَاتَّبَعُوكَ إِفْكَاً .. أَوْ ضَلَالاً
حَتَّى إِذَا طَلَعَ النَّهَارُ بِشَمْسِهِمْ ، سَبَّوْكَ
ثُمَّ إِلَى ضَلَالَةٍ أَمْسِيهِمْ نَسَبُوكَ
قَدْ هَجَمُوا عَلَيْكَ
صَغِيرُهُمْ وَكَبِيرُهُمْ
وَعَرِيَّتُهُمْ وَقَرِيْبُهُمْ

نَفَرُوا بِثِقَالَا
نَفَرُوا زُرَافَاتٍ وَوُحْدَانَا نِسَاءً أَوْ رَجَالَا
فَاصْبِرْ وَإِنْ خَذَلَتْ مَشِيَّتَكَ الرُّعْيَةُ



حين قد غابَ الرعاةُ
فخابَ سعيكَ في السعاةِ
وصرتَ قد بُدِّلَ بعد الحالِ حالا

• •

اقسمتُ بالملكِ
بدورةِ الفلكِ
بالنورِ والحلكِ
أن أستعيدَ لك
يانيلُ منزلَكَ

• •

وقف الشهيدُ هنا على أشيائه :
قلمٍ ومحبرةٍ وفيضٍ دمايهِ
القي وصيتهَ علينا

ثم صارَ إلى الخلاصِ من الرُصاصِ

ونكبةِ البارودِ في لغةِ الحوازِ

— نحن الناجون من العار
نيليون جنوبيون بُناة مساجد
نوبيين أطباء نحاثون
دقهليون رُواة قصائد
من حُلُيات مَدِينَتِنَا
غارة رمسيس وطرد العبرانيين
شماليون دعاة مدارس
مخترعون رعاة كُتَّاش ساسة أمصار
— نحن الناجين من النار

دَاعُونَ وسمعيون وقمعيون
وحفَّاط شرعيون ومن أيام قبيلتنا :
شق البحر لموسى ونجاة الإسرائيليين
وخائون ومُخْمِيون ومعصومون
وخرفيون وسفهيون وأخيار من أخيار

* *

هجموا على البرين : لمن قاده لمن
شبهتهم :

ميهات ، ليس كقبحهم شخص

- لنيل يقلبهم

فإن النبل يُفردُ ، ثم يمتصُّ
النبل يقتص

* *

رقد الشهيد
رقد الشهيد هنا على أشلائه
وهنا صحا

وتلا على الأشهاد خاتمة النشيد :

للنبل هيمنة
وقد سطعت عليه من بَشَنَسِ الشمسِ
وارتفع الضجى
للنبل هيمنة وزجر
إنه إن هيمن ازجر الغداة الرملُ
أو زجر انتحى
للنبل هيمنة إذا هجم الظلام
إلى الوراء من الإمام وزام من خلف الإمام
دَوَى الجلابيب القصيرة واللحى
للنبل هيمنة إذا النور أمحى

* *

الأولوية لى

روى الفيضاً أنى العلة الأولى
وأن الأنهر الأخرى روافدُ تَمُحى
فى بحرٍ سلسلَةِ العِلَلِ

الأولوية لى

ولست أرى على حوضٍ سوى حوضي
أنا لست المسيبى ولا الأمزوى
كى أعزى إلى أمسٍ قريب
ثم انسبَ للفزاة الفاتحين ، وأنتحل

والحاكمية لى

غداة غر سيعلو ذلك الصوتُ الخفيضُ
ويستفيضُ
وسوف أظهر مرةً أخرى غداً لأكونَ آخر من يفيضُ
الساعة .. العَجَلُ .. العَجَلُ

الحاكمية لى

واقضى بالذى أقضى به
واقولُ لا ما قيلَ بل ما لم يُقَلْ
الساعة .. العَجَلُ .. الوَحَا

ساكون آخر من يفيض
ولين تُروغنى إذا الدلتا تنقبت الرصاصه
أو إذا الوادى ألتحى
الساعه .. العجل .. الوحا
وإذا غداة غد تحدرت السيول من السهول إلى التلول

الألوية للذهول
غدا إذا الحفّاش صان هو البطل
ساكون آخر من يفيض غدا إذا ركب الصهيل صدى الصهيل
الألوية للصليل

غدا إذا الذئب استفاك من الحمل
ساكون آخر من يفيض

غدا إذا شرب القتل دم القتل
الحاكمية لى

سأحمل فى ظلام اليأس قنديل الأمل
واقول لا ما قيل بل ما لم يُقَل

الساعه .. العجل .. الوحا
الساعه .. العجل .. العجل



العلم ، والدين وأسلمة العلوم

المسايرة ونوال العطاء . وهم إذ يصعدون أطماعهم تلك
يغفلون دعاواهم في خطاب تنتثر فيه العظائم والمثل
الأخلاقية ، أو تصطبغ فيه عبارات التفاخر والعدوان .

ومهما يكن من أمر ، فينبغي علينا أن نميز بين
مصطلحات الفها الناس وخطوطا بعضها ببعض دون أن
يتوقفوا لحظة ليتبينوا الفرق بينها ، مما أدى إلى سوء
تقدير لما بينها من علاقة . وتلتزم تلك المصطلحات
المعنية في شعبتين ، الأولى : فلسفة العلم ، ومنهج العلم ،
وتطبيق العلم أي التكنولوجيا . والثانية : الدين ، وعلم
الكلام أو اللاهوت الإسلامي ، وسائر العلوم الدينية .

١ - فلسفة العلم ، والعلم

يعد كل حديث فلسفي عن العلم فلسفة علم ، وهي
ليست وصفا محايدا يقرره الباحث العلمي بنفسه عن
إجراءاته المنهجية ، أو بيان نتائج النظرية التي بلغها
بحته . فهي فرع من فروع الفلسفة لأنها تستوعب العلم

«حسن المسألة نصف العلم» كما يقول المفكر القديم
«ميمون بن مهران» ، أو بعبارة معاصرة وضع المشكلة
نصف الطريق إلى حلها . فعلينا إذن أن نتحرى الأسئلة
الحقيقية كي تدفعنا الإجابة عليها خطوة للأمام .

فأول كل شيء قبل أن نصطنع مشكلة ثم ندور حولها
باحثين عن مخرج مستحيل ، أن نسأل : ما المجال الذي
تنتمي إليه قضيتنا ، ثم نتبعه بالسؤال : ما هدف هذا
المجال ، وأخيراً ما وسائل ، أو أساليب ، أو منهج
تحقيق هدف ذلك المجال ، فعندئذ لاختلط معاييرنا التي
نقيس بها الأمور ، ونحكم عليها ، ونختار من بينها .

وأغلب الظن أن الكثير من الخطابين المجالات والمعايير
إنما يرد ، إذا حسنت التوايا ، إلى جهل أصحابه بما
يتحدثون فيه أو يدعون إليه ، أو إلى أن البعض ، إذا
سامت الطوية يصعدون من مشكلاتهم الشخصية
الناجمة عن طموح مؤنق للقيادة والريادة ، أو اللفة على

وتحتويه داخل رؤية فلسفية شاملة. وبذلك لاتزعم أنها تشرع للعلم ، أو تضع للعلماء القواعد والضوابط . بل هي تفسير فلسفي لاحق للعلم مثلما يكون علم (أو فلسفة) الجمال تفسيراً لاحقاً للتجربة الفنية والجمالية ، إبداعاً كانت أو تذوقاً .

وتتعدد فلسفات العلم بقدر تعدد المذاهب الفلسفية . وفرغم أن العلم واحد ، وليس مذاهب شتى ، إلا أن أسلوب تناوله ، وأليس ممارسته ، مختلف متعدد ومن ثم فليس لفلسفة العلم أن تقدم معارف علمية ، أو تشير على رجل العلم بمنهج أو أدوات بعينها .

ويشترب أمران للمشغل بفلسفة العلم ، الأول : المنحى الفلسفى الذى ينبئ بالقدرة على التصميم والتجريد والشمول . والثانى الإنلام بتطورات العلم الذى يؤهله لمعرفة مايتحدث عنه من مفهومات ونظريات ومناهج علمية ، وإلا يجب عليه الانصراف إلى مايقننه من مشاغل الحياة الأخرى .

وإذا ما فرغ بعض العلماء من بحوثهم ، وعمدوا إلى الكتابة فى أهمية نتائجها ومكانتها فى تاريخ الإنسان ، وأثرها المتوقع فى حياته ، إلى غير ذلك من موضوعات تتجاوز التقرير المباشر لنتائج البحث وخطواته ، إذا ما صنع بعض العلماء ذلك ، فإنهم يبالغون إلى تخصص آخر ليس هو العلم ، بل فلسفة العلم . وهم بصنيعهم هذا يتنازلون عن حصانتهم العلمية ، ويقفون على قدم المساواة مع سائر فلاسفة العلم بحيث يمكننا قبول آرائهم أو العزوف عنها دون أن يتوجب علينا أن نتخذ من آرائهم بيئة فلسفية تكالء فى صحتها معادلاتهم وصيغهم العلمية . فهم بذلك لايمتنعون بامتياز خاص يفرقهم عن غيرهم ، لأنهم يلحقون العلم فى كتاباتهم برؤى فلسفية أو

لاهوتية خاصة تجعل موافقهم ، فيما بينهم ، شديدة الاختلاف ، رغم اتفاقهم فى إجراءاتهم العلمية . فتفسيرات ميجيس جينز ، مثالية افلاطونية ، بينما هو عند «أرثر أرنجفون» مثالية ذاتية ، وعند «أنثيشتين» نقدية كانطية ، ولدى «برنغال» تفسيرات مادية جدلية (أى ماركسية) . وكلهم جميعاً من الحائزين على جائزة نوبل فى فروع العلوم الطبيعية . وفيهم المؤمن بالله ، ذلك المهندس الأعظم الضامن لتطابق المشاهدات الطبيعية مع المعادلات الرياضية مثل ميجنز . ومنهم المؤمن بالدين ولكن دون إله مثل «أنثيشتين» . ومنهم الملحد المادى مثل «برنغال» وإن نجد أثراً لإيمانهم أو الإلحاد ، لمثاليتهم أو ماديتهم فيما يمارسون من خطوات منهجية ، أو يصوغونه من معادلات رياضية .

وليس لنا خيار فيما يخص علمهم ، بينما نحن أحرار فى السخط على فلسفتهم أو الرضا عنها مادامت لاتعتمد على الاستدلال العلمى ، بل تقوم على ما ارتضاه كل منهم من نسق فلسفى أو اعتقاد دينى . أما العلم لهُ شأن آخر وربما يحسن أن نأبى به عن دلالة أخرى شائعة تجعل منه تطبيقاً لنتائج بحثه وهو مائسى بالتكنولوجيا .

فالعلم بحث يراى به الاكتشاف ، أما التكنولوجيا فتتخذ من الاكتشافات النظرية أساساً لتصميم الاختراعات من أجهزة والآلات . ولرايب أن القائم بالاختراع هو عالم أيضاً وقد يكون هو نفسه صاحب الاكتشاف . وربما تسرعنا فى الاستنتاج من كونه رجل العلم واحداً فى البحث ، والتطبيق ، أن المهمة واحدة . غير أن الأمر ليس على هذا النحو . فالاكتشاف الطاقة الذرية مسألة تخص البحث العلمى ، أما تسخيرها لدمار الإنسان ، أو لرخائه فقرار لايمك العلم اتخاذه أو

صياغته . فالقرار الخاص بالتكنولوجيا صادر من مجال آخر غير العلم لأنه يقوم على مقاصد غير علمية قد تكون سياسية أو اقتصادية أو عسكرية ، أو تكون رهينة الولاء القومي ، أو الديني ، أو المذهبي أو غير ذلك من أنواع الولاء ، بينما يكون الولاء في العلم موقوفاً على الالتزام بالمنهج العلمي . وإذا مارضخ رجل العلم للعمل تحت وصاية أى ولاء آخر ، في مجال التكنولوجيا ، فإنه يحمل مسئولية الشخصية بوصفه إنساناً أو مواطناً له أهواؤه ومصالحه التي لا شأن للعلم بها .

٢ - المنهج العلمي والموضوعية العلمية

يقوم المنهج وحده بتمييز العلم عن سائر الفاعليات الإنسانية ، لأن النتائج العلمية سرعان ما يجدل عنها إلى ما يتجاوزها من صيغ علمية أخرى أكثر استيعاباً من سابقتها ، أى أكثر صدقاً منها .

فالصدق أو الحقيقة Truth العلمية ليست هي الواقع Reality نفسه ، وليست اتمكاساً له أو تطابقاً معه ، بل هي وصف إجمالي لحكمنا أو تقريرنا عن الواقع ، فلما يكون صادقاً (أى حقيقياً أو حقاً) ولما يكون كاذباً أو باطلاً . ويعني هذا أن الحقيقة العلمية ليست قابعة هناك وعلمنا أن نعر عليها أو نكتشف عن غطائها التي تخفى تحتها ، كما لو كانت شيئاً أو كياناً معيناً على نحو ماترومنا الصياغة اللغوية .

فصدق الفرض العلمي (أى حقيقته) ليس سوى التنبؤ والتحقق المتواصل له ، ووجوده المستمر داخل طاقة المعرفة «المقبولة» لدى جماعة الباحثين في مرحلة معينة من مراحل تطور العلم في ذلك المجال أو ذلك ومن ثم فليس لنا أن نضع «الحقيقة» العملية خارج العالم المتغير أو بالأحرى ، خارج تقارير العلماء عن هذا العالم ،

وخارج قدرات الباحثين النامية ، لأنها تظل خاضعة للاختبار المتواصل . فليس ثمة حقيقة علمية نهائية ، بل تستأنف البحوث المتعاقبة خطواتها على طريق ذلك الطموح والتطلع الذي لا يكف لحظة عن التقدم . وما يزال العلم في كل الميادين مجازفات ومخاطرات ، وكل خطائه موقوتة نسبية لا تبقى كذلك إلا إلى حين . فالعلم جهد إنساني لمعرفة الارتباطات بين الوقائع للتنبؤ بها عن طريق اختزال الصلات بين الأشياء والحوادث في الزمان والمكان إلى أقل عدد ممكن من المفاهيم . ولأنه جهد إنساني فهو قابل للتطور واتساع الإمكانيات إلى غير حدود سوى قواعد المنهج العلمي التي تشترط التناول الموضوعي لمشكلات أو موضوعات البحث . وهذا التناول الموضوعي هو الذي يميز العلم عن غيره من سائر الفاعليات الإنسانية مثل الدين والفلسفة والفن . وبعبارة أخرى ، يمكن القول بأن كل ما يقبل التناول الموضوعي هو علم ، شرط أن نحذر مصطلح الموضوعية من كل ما يدير عليه من سوء استخدام ، أو يكتنفه من سوء فهم .

«الموضوعي» هو ما يقبل إثبات صحته بين الباحثين المختلفين . ويعني هذا أن تكون معالجة مشكلات البحث العلمي أو موضوعاته مشروطة بعدم الإهابة بالوحي ، أو الذوق أو المزاج ، أو الألهام ، أو الاتصال بعالم الجن ، أو الملائكة ، أو الرؤيا أثناء المنام ، أو الأخلاق الشخصية ، إلى غير ذلك مما لا يخضع لامتحان صحته بين الجميع أو مشاركتهم فيه على قدم المساواة . وربما ارتأى بعض الباحثين أن شرارة الفرض العلمي قد انقضت في رموسهم بفضل بعض تلك العوامل المذكورة وقد يكون ذلك صحيحاً ، إلا أن الفرض لا تتحقق صحته بفضل الاعتراف بتلك العوامل ، حتى لو اقسام الباحث على صدقها باغظ الإيمان ، لأن المنهج العلمي يقتضى أن

يصوغ الباحث فرضه ، ويسعى إلى إثباته بتدبير الظروف والشروط التي تقضى أمام الجميع ، إلى النتائج التي تلزم على افتراض صحة ماقرره في فرضه ، وأن تكون تلك الظروف والشروط مما يمكن لغيره أن يجربها بنفس الطريقة حتى يبلغ النتائج نفسها ، وإلا كان الفرض باطلا .

ولا يشترط للباحث ، لكي يؤدي تلك الإجراءات والخطوات أن يمر بامتحان لعقيدته الدينية أو أخلاقه الشخصية ، أو ذوقه الفني ، أو سلكه بجرائه أو حكومته ، لأن الشرط الوحيد هو الكفاية في ممارسة المنهج العلمي المتفق عليه بين الباحثين ، سواء اختلفت بينهم سبل العقيدة الدينية أو السياسية ، أو الفلسفية أو غيرها .

فنحن لانرفض «لابن خلدون» آراءه في علم الاجتماع لأنه كان نموذجاً للانتهازية السياسية والتكالب على المنافع المادية كما نعرفها من سيرته الشخصية . كما لاننكر على «فرايبسبيس» بكونه أفكاره المنهجية عن الاستقراء لأنه كان مرتشياً ومدأساً في حياته الشخصية والسياسية . وليس لنا أن نعييب على ميكارت» هندسته التحليلية التي اكتشفها أو صاغها لأنه انجب ابنة غير شرعية . وايضاً لا يمكن أن نستريب في صحة النظرية النسبية «لايفشئين» لأنه صرح بأنه يقبل الدين كمجموع من القيم ، ولكن دون الاعتقاد بأنه يتدخل في مسار الكون . فهذه المسائل جميعاً ليست شرطاً مسبقاً لأداء البحث العلمي لأنها لاتدخل عنصرأ أو خيطأ في نسج القضية العلمية .

فالموضوعية إذن ليست إلقاء للذاتية أو أخلاقاً متينة تحول دون التحيز والمحابة وإلا كن سبيل العلم هو

الوعظ والإرشاد . بل هو خفض للتأثيرات الذاتية للباحثين التي لاتجد — تلقائياً — وليس عن طريق العظة والدعوة — طريقها إلى أداء خطوات المنهج العلمي . وذلك لأنها هي مايمكن الاشتراك في إنجازه ، وسلوك نفس الطريق ليلزغ نتائجه . أو هي مايلبس خلال العمل المتفق عليه بين الباحثين أو مايتيح الاتفاق على الخطوات المشتركة التي تعالج بها الموضوعات بحيث تؤدي إلى الجسم أو الفصل بين ما هو صحيح وما هو خطأ فيما ينشأ عنه الخلاف بين الباحثين . وحينئذ يكون «الموضوعي» هو المشترك بالنسبة لباحثين مختلفين متعددين ، ويمكن نقله وإيصاله من واحد إلى آخر . وليست الإحساسات أو الموجودات المنعزلة مما يقبل النقل ، بل مايمكن صياغته في علاقات ومفاهيم . ويعنى ذلك أن الموضوعية لاتتحقق إلا إذا سلك الفكر العلمي طريق صوغ الفروض التي يمكن أن تخضع للتحقق والإثبات دون اعتماد على مدد آخر من الدين أو الأخلاق أو الفن أو السياسة .

وهذا المشترك العام أبقى متحرك وليس خالداً أو مطلقاً وإلا ماتطور العلم . ولابد من اشتراك الجماعة العلمية ، أي أولئك الذين يستقدمون المنهج العلمي في كل مكان في نظام واحد للاداء ، على أساس من وحدة منظومة المفاهيم ، ومن خلال ما توافر لهم من عالم مشترك للبحث والمناقشة والتداول بحيث يصل أعضاء الجماعة إلى النتائج نفسها ، ويصفون كل ماينصرف عن إيمانهم أو اتفاقهم على أنه خطأ . ويعنى هذا أن التزامهم بالمنهج العلمي يتيح لهم عقد حوار متصل مقترح ، وإلا أصبح حوارهم مستحيلأ إذا اشترط أحدهم الإيمان بعقيدة معينة أو فلسفة بعينها أو الإقرار بامتياز عرق أو جنس أو لون .

وربما حثت الباحث عقيدة ما أو موقف إنسانى معين على اختيار العمل بالعلم والبحث ، أو ألهمه أفكاراً معينة ، ولكنه لا يضمن باعثة ذلك عضراً في بنية فرضه العلمى ، بل عليه أن يقدم ما يثبت صحته لفكره ممن لا يشركه باعثة الاصل . فلهذا السبب سلطت سريعاً مزاعم «سكاليين» عن العلم القبروليترارى ، و«هتلر» عن العلم الأرى ، كما انهارت من قبلهم منذ زمان بعيد تدخلات محاكم التفتيش الكاثوليكية في تقييم البحث العلمى .

ويحسن بنا في هذا الصدد أن نفرق بين أمرين ، الأول هو السياق أو الوعاء الثقافي الذى تتشكل فيه عمليات البحث العلمى ، وهو الذى تضطرب فيه النظم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، وتتنازع فيه أو تسود صفات دينية أو فلسفية مما من شأنه أن يدفع إلى تطور العلم ، أو تدهوره . والأمر الثانى هو المحتوى المعرفى الذى ينتج المنهج العلمى . فاما الأول فهو خضع تضطرب فيه المجالات والمستويات المتعددة ولكل منها معاييرها الخاصة التى تحكم اختيارات الناس ومواقفهم منها . أما الثانى فرغم تشكله في رحم هذا السياق ، إلا أنه متى أصبح منتجاً للعلم خضع على الفور لمعايير المنهج العلمى بعدها دون الإشارة إلى العوامل التى أسهمت في تكوين رجل العلم بوصفه مواطناً سياسياً أو عضواً في مجتمع أو فئة بعينها . ولعل هذا يماثل إلى حد ما يحدث في مجال الفن ، فالفنان إنسان يتشكل في مجتمع معين ، ولكنه عندما يبدع عملاً فنانياً نحكم عليه بمعايير الفن ، ولا يتوقف تدوينا لعمله على معرفة عقيدة الفنان وأخلاقه الشخصية وغير ذلك مما يتألف منه سياقه أو وعاءه الثقافي .

وإن كان العلم يستمد مبررات وجوده وتطوره من نظم ثقافية معينة ، فإنه لا يثبت أن يتخطىها بماله من فاعلية نوعية خاصة لا تتكافأ مع العوامل الباعثة على قيامه ، ولا يتطابق معها . فهو يتزود منها ريثما ينطلق متخذاً مساره الخاص ، ومعايير الموضوعية المحددة .

بيد أن هذا التمييز السابق لم يكن معترفاً به منذ فترة طويلة ، فقد اختلط العلم بفكره مما أدى إلى وقوعه في أسر معايير مجالات أخرى . ولم يكن من المستطاع أن نفرق بين العلم من جهة ، وبين المضاد للعلم ، والمغاير للعلم من جهة أخرى ، حتى منتصف القرن الماضى ، فاستقل العلم بمنهجه وأصبح من الميسور تمييزه عما كان منافساً له مثل ضروب السحر والكهانة والعرافة والتنجيم ، وهى المجالات التى أضحت مضادة له لأنها تقلق الموضوعية . كما انفصل عن المجالات المغايرة للعلم ، وكان يعيش في كنفها وحضانتها مثل الدين والفلسفة والأيدىولوجية . فصار لكل منها أهدافه الخاصة وأساليبه النوعية في تحقيقها ولم تعد تتأثر بتقدم العلم أو تخلفه لأنها لا تدعى وصايتها على العلم أو تعلن منازعتها له . فلكل شأنه الخاص ، وهسيها أن تؤثر دون ريب في شخصية الباحث بوصفه إنساناً دون أن تتسلل إلى المحتوى المعرفى الذى ينتجه . وذلك بخلاف المجالات المضادة له التى تقلق نفوذها كلما تقدم العلم .

٣ - الدين

ينبغى أن نميز في المجال الدينى بين العقيدة أو الإيمان ، وعلم للكلام أو اللاهوت ، والعلم الدينية لتكون على بيئته من أمرنا في فهم العلاقة بين الدين والعلم . فالعقيدة الدينية تهدف إلى مقابلة الإنسان للفنان بالتوحد مع الكل في الأبدية والخلود ، مسلحاً بالقوى

محددة للقيم ، والوحى بها ، والسعى دوماً إلى تدعيمها والتوسع في نشر أثرها .

وإذا كان الدين أن يعالج تقييم الفكر أو الفعل الإنسانى ، فهو يسمو على تناول الوقائع والعلاقات بينها لأن ذلك من شأن العلم الذى عليه أن يضع القواعد العامة أو المفصلة التى تحدد الصلة للتبادلة بين الأشياء والحوادث فى الزمان والمكان .

ويحث الدين على العلم ويهيبه الإنسان للتعلم ، ولكنه لا يقدم علماً بعينه لأنه غير قابل للتجاوز والتصحيح والنقد المستمر الذى يخضع له العلم ، فكانت هنا كالمسألة يشهد ولا يقطع ، إن أبهى ذلك التعبير .

ولقد كان لنا فى رسول الله أسوة حسنة عندما فُرقَ فى صفاء باهر بين مانسميه العلم والتكنولوجيا من جهة ، وبين الدين أو الوحى من جهة أخرى فيما حدث عند تنظيمه لصفوف المجاهدين فى غزوة بدر . فقد سألته **والحبيب بن المنذر بن الجموح قائلًا** : يا رسول الله ، أرايت هذا المنزل ، آمنًا أنزلك الله ليس لنا أن نتقدمه ولا نتأخر عنه ، أم هو الرأى ، والحرب ، والمكيدة ؟ فقال رسول الله ، بل هو الرأى ، والحرب والمكيدة . قال **الحبيب** : يا رسول الله فإن هذا ليس بمنزل ، فانتهض بالناس ... إلى آخر الأثر كما يحكيه **داوود هشام** فى السيرة النبوية .

وأزعم أن هذا الحدث كان درساً أراد الله لنا وأماضه الرسول ليميز بين أمر الوحى (أو الدين) وأمر حياتنا التى تتنازعها التخصصات والمجالات . فالرأى هنا يقابل العلم أى النظر والبحث ، والحرب هى التخصص أو المجال ، والمكيدة هى التكنولوجيا ، أى تطبيق ما يؤدى إليه الرأى والبحث . إلا أننا ، لسوء الطالع ، نمنع فى

المقدسة أمام المجهول ، مذبذباً للمثبثة الإلهية ، ومسلماً بالغبى ، ومترقباً الحساب فى الآخرة بعيداً عن معايير الدنيا ، ونظم طواغرها الطبيعية والاجتماعية . ولا تُعنى عقائد الدين بتفسير الكون إلا بقدر ماتحدد للإنسان ما ينبغي أن يقوم به إزاء هذا الكون . وتعتمد نظرة للدين الكونية على تعيين مراتب الأشياء والأفعال ، ومنازلها ، فئمة ما هو أسسمى وما هو أدنى ، وما هو مقدس ، وما هو دنس ، وما هو مباح وما هو محرم . ومضى عرف المؤمن ذلك التدرج أو التفاضل فى المنزلّة كان التزامه إزاءها بمواقف محددة ، قد يكون بينها الطلوس والشعائر ، كما يكون بينها العلاقات والمعاملات . ويفضى هذا التدرج المتصلى إلى قيمة عليا هى منبع القيم جميعا ، ومصدر السلطة والالتزام ، وأصل الوحدة فى تجليات الكون . وعلى هذا يكون الخلاص أو الفوز فى الدنيا والآخرة مصحوباً بمدى الامتثال للقيم الدينية ، والأخذ بما تأمر به واجتناب ما تنهى عنه .

ولأن الدين مواقف قيمية موحدة ، فلهذه لايجتزئ من الإنسان جانباً دون آخر ، بل يصون توازن حياته ، ولا بد أن يزدى ترجيح قيمة على أخرى ، أو تغليب جانب على آخر فى الانسان ، إلى أن يستعاد توازن حياته عن طريق ما يلهم به الدين وجدان المؤمن من سلوى وعزاء ، وما يرتقبه من ثوبة جزاء تعوضه جميعاً عما أفقده أو عاناه فى الانصراف عن بعض القيم ، والإقبال على غيرها . فالدين هو الذى يرسم الغاية ، بينما يزودنا العلم بمعرفة الوسائل التى تساهم فى بلوغ تلك الغاية . وهى المثل العليا للتجربة الإنسانية ووحدة جميع الغايات المثالية التى تثير فى الإنسان الأمل فى تحقيقها والعمل من أجلها . وبذلك تعيد التجربة الدينية للنفس للطمأنينة والسلام ، وتحث على العمل والسعى . وبذلك يكون الدين منظومة

الجهل ، ونرسخ التخلف بخلط الأوراق جميعاً بسوء نية ، أو بسوء تقدير أو تدبير ، ونحسب بذلك أننا مهتدون ، وأننا نحسن صنعا !

فيذا أردنا أن نكتشف عن الفروق المميزة للنص أو الخطاب الديني في مقابل النص أو الخطاب العلمي من جهة المصدر ، والمنهج ، والمحتوى لوجدناهما دارثنتين متخارجتين لأسبيل إلى الاشتباك بينهما . فمن حيث المصدر أو المرجع ، لا بد للمؤمن من الإقرار بأن الدين من عند الله ويبلغه عن طريق الوحي . أما العلم فينتج عن نشاط إنساني عقلي أو تجريبي يخطئه ويصيب . ومن حيث المنهج أو الأسلوب ، يهيب الدين بالإيمان والتسليم ولا يشترط التصديق به الحجة العقلية الدامغة أو التجربة الحسية المباشرة التي يتفق حولها الجميع ، وإلا لكان الناس في كل زمان ومكان على دين واحد . كما أن طبيعة موضوعاته لا يمكن أن تخضع لمعايير المنطق الإنساني المعتاد أو مقاييس الخبرة الواقعية المألوفة . وقد يلجأ النص الديني أحيانا إلى نوع من القياس أو التمثيل العقليين ولكن لترسيخ الإيمان أو الحفز عليه وتقريب مدخله لما اعتاد عليه الناس في عالم الشهادة ، على ألا يكون هذا القياس أو ذلك التمثيل مُربطاً للتصديق على العقيدة التي تبدأ بالإيمان بالخلق من عدم ، أي خروج الوجود من الوجود ، كما يقول اللاسفة ، فهذا أمر ليس في خيرة الإنسان أو من بين قواعده المنطقية التي يمارسها في حياته اليومية .

وإذا كان العلم الطبيعي بأسره يقوم على الاقتناع بأن المادة لا تفنى ولا تستحدث ، فإنه لا يعني أن العلم والدين متناقضان مما يؤدي بالمؤمن إلى رفض العلم كله . فالتناقض لا يكون إلا إذا توجب الاعتبار وتوحدت الجهة .

ولكن الخلاف ولا أقول التناقض ، بين الدين والعلم في هذا الصدد يرجع إلى اختلاف المجالين والعلمين بالنسبة للدين والعلم . فحسب العلم أن يقف عند مايتاح له من عالم الشهادة ، بينما يشمل الدين عالم الغيب الذي ليس موضوعاً للعلم الإنساني .

ولهذا السبب كان أسلوب النص الديني ذا طبيعة خاصة تميزه عن أسلوب التقرير العلمي . فلأن الدين يتحدث عن عالم الغيب وعن أمور تتفوق وقائع الحياة وظواهر الطبيعة كالروح والملائكة ، والمبدأ والمعاد ، والخلق والبعث ، وكان على الخطاب الديني أن يستخدم لغة البشر التي لم توضع للتعبير عن ذلك ، لذلك جاء النص الديني مليئاً بكل صور المجاز ، حيث تشير الألفاظ إلى دلالات متعددة تجاوز الدلالات المباشرة المعتادة . وليس لهذا الأسلوب المجازي أن يقارن بالأسلوب التقريري للعلم الذي تحدّد فيه لكل لفظة دلالة واحدة لاتعدوها .

والإيمان الديني نوع من الميثاق والالتزام فهو ماوقر في القلب وصدقه العمل ، وليس أمراً مشروطاً بما يدال عليه العقل أو تثبته التجربة . ولأنه صالح لكل زمان ومكان فليس نسبياً أي مشروطاً بالزمان والمكان ، وليس متغيراً قابلاً للتطور والتجاوز .

ويقوم الدين على المحتومة ، وليس الحتمية كما لعلم فالأخيرة مشروطة بالمقدمات التي تؤدي إلى نتيجة بعينها فإذا لم تقع المقدمات امتنعت النتيجة . على حين أن المحتوميه لا تشترط مقدمات معينة لحدوث نتيجة بعينها لأن النتائج موكولة بمشيئة الله مهما تكن المقدمات . وهذا هو ما نعنيه أحيانا بالقضاء والقدر . ومعنى هذا أن المنهج العلمي لاشأن له في فهم تلك الأمور

التي جعلها الله لنا امتحانا وابتلاء لحكمة لاتعرفها . أما الدعوة الدينية إلى اتباع الاسباب فهي حث على العلم واستخدام المنطق ولكنها ليست ضرية لازم ، وعلى غير ما تجده في تعامل العلم مع الجانب الذى يخصه من عالم الشهادة .

وإذا كان الفعل الإنسانى ، كما يعالجه العلم ، متصلا ونتيجة وكما يقاس خارجياً فإن الدين يمكن أن يقطع تلك الصلة بين الفعل ونتيجته عن طريق التوبة اللاحقة ، والمغفرة الإلهية إذا شاء الله . وكذلك يفرق الدين بين الذنب الباطنة والمظهر الخارجى ، فلا يحاسب الفعل الواحد على نحو واحد على منوال مطرد .

وشمة فارق جوهرى يميز الدين من العلم ، وهو أن الدين في نهاية الامر معيارى يدعو إلى ماينبغى أن يكون ، ويقيس الامر وفقاً لأوامر الله ونواهيه . بينما العلم يصف ما هو كائن ويفسره ويحاول أن يتنبأ به . ولذلك فإن الدين عقيدة مكتملة نهائية منزعة عن التصحيح أو الإضافة . وليس العلم كذلك لأنه مايزال يكشف الجديد ويراجع نتائجه ، ويصحح خطواته حتى يirth الله الأرض من عليها .

٤ — العلوم الدينية

يقف على رأسها علم أصول الدين ، أى علم الكلام أو التوحيد ، أو هو اللاهوت الإسلامى وموضوعه أو هدفه إثبات العقائد بالأدلة العقلية ، أو الدفاع عنها ولكن تحت مظلة الإيمان المسبق بالنص . فهو لا يصعد من التجارب والوقائع لكى يبلغ نتيجة عامة كما يصنع العلم بل يبدأ بالنص المسلم به ليستخرج منه تصوراً عقلياً معيناً وفهماً خاصاً للعقيدة .

ولقد تعددت وتناحرت فرق أهل الكلام حول تلك

القضايا رغم احتكامها جميعاً إلى النصوص الشرعية . ولم يقف النزاع عند الجدل بل تعداه إلى سفك الدماء بتكثير كل منها للأخرى وإتهامها بالزندقة أو المروق .

أما علم الفقه فهو معرفة أحكام الله فى أفعال العباد المكلفين بالوجوب والحظر والتبذير والكرامة والإباحة . من الأدلة الشرعية أى القرآن والسنة . ويقرر ابن خلدون ، فى مقدمته أن السلف كانوا يستخرجون تلك الأحكام الفقهية على خلاف بينهم وقال بضرورة هذا الاختلاف بين الفقهاء بضرورة أن الأدلة غالبها من النصوص ، وهى بلغة العرب ، وفى اقتضاعات الغائظها للكثير من معانيها اختلاف بينهم معروف ، وأيضاً فالسنة مختلفة الطرق فى الثبوت وتتعارض فى الأكثر أحكامها فتحتاج إلى الترجيح وهو مختلف أيضاً . فالأدلة من غير النصوص مختلف فيها ، وأيضاً فالوقائع المتجددة لاتقى بها النصوص ، وماكن منها غير ظاهر فى المنصوص فيحمل على منصوص آخر لمشابهة بينهما ، وهذه كلها إشارات للخلاف ضرورته الوقوع .

أما علم أصول الفقه ، فهو النظر فى الأدلة الشرعية من حيث تؤخذ منها الأحكام والتكاليف ، أى هو المنطق الذى يضع القواعد لاستنباط الأحكام من الأدلة الشرعية ، أى القرآن والسنة .

وهناك أيضاً علوم القرآن ، والحديث ، والفرائض ، أى الموارث ، وهى جميعاً علوم تعتمد على الحفظ والشرح على المتن ، أى النصوص ولاتبحث خارج النص لأنها لاتعنى باكتشاف جديد بقدر مايعنيها الاطمئنان إلى ثبوت النص وبيان المعايير التى ينبغى أن يلتزم بها المؤمن المكلف فليست مهمتها إنن قراءة ظواهر الطبيعة كما

يصنع المعلم المعاصر ، بل قراءة النص الديني وإلتقان فهمه وتأويله واستخلاص أحكامه .

وهذه العلوم جميعاً ليست علوماً موضوعية ، بالمعنى الذى أثبتناه لها ، أى أنها لاتعبر عن اتفاق وجهات النظر ، وليس لها منهج العلم ، بالمعنى المعاصر ، الذى نحتمك إليه للتفرقة بين ما هو صادق أو باطل ، والأمر كله متروك للاختيار وفقاً لمصلحة أو نزعة معينة . وإذا كانت العلوم المعاصرة قائمة على التراكم ثم التجاوز ثم التراكم على النحو الذى يجعل من صرح العلم طوابق يرتفع فيها الواحد فوق الآخر على أساس مشترك من المنهج العلمى ، فإن العلوم الدينية بمثابة قصور وليللات تتعدد بقدر اختلاف مذاهبها أو أعلامها .

٥ - أسلمة العلوم الاجتماعية

ربما أنفق معنا كثير من الدعاة على أن الدين لايقدم مستوى معرفياً يعينه فيما يخص العلوم الطبيعية . ولكنهم يختلفون بصدد العلوم الاجتماعية أو الإنسانية . فمنهم من يسمى علوم الطبيعة علوم التسخير أو علوم الوسائل بينما العلوم الاجتماعية هى علوم الغايات . وقد يطول للبعض أن يسمى علوم الطبيعة «بالفكر الهواء» أى الذى يتفكسه الجميع دون استثناء على أن تكون العلوم الاجتماعية هى «الفكر الجيش» أى المحتشد المعبى للدفاع عن الإسلام في وجه الفكر الحبيس لدى الغرب وهو علومه الاجتماعية .

ونحن نسلم معهم بأن العلوم الاجتماعية اليوم ليست على مستوى العلوم الطبيعية ولم تبلغ بعد مرحلة النضج التى تتوافر فيها الموضوعية التى يشترطها العلم . ولذلك ما تزال الاجتهادات فيها مشتبكة بانساق فلسفية متضاربة وإيديولوجيات متنازعة . وليس في وسعنا أن

نحرر صيغها ونتائجها النظرية من عناصر أخرى غير علمية مثل الالتزامات القيمية والسياسية والاقتصادية وغيرها .

فما دام الأمر على هذا النحو من الخلاف والتنافس فلم لا يكون لنا علومنا الإسلامية بديلاً للعلوم الماركسية والراسمالية وغيرها ؟

ربما كان هذا السؤال مشروعاً لو استبدلنا بكلمة علوم كلمة فلسفة علوم بالمعنى الذى أسلفنا بيانه أو علم كلام جديد . فحين أحرار في فلسفة العلوم أو علم الكلام الذى نختاره أو نضعه مادمناً لانتطره بوصفه قضايا علمية يمكن أن يتفق حولها المسلمون وغير المسلمين . فالفلسفة وعلم الكلام مثل الدين ، لايتطلبان الموضوعية ، وليس في مقدورنا كمسلمين أن ندعو غيرنا ونثبت لهم بالأدلة العقلية القاطعة والتجارب العلمية ، كما يصنع العلم ، إن الله اختار محمداً رسولاً وأنه أسرى به أو أن جبريل أقرأه القرآن ، فكلها مسائل تخص الإيمان والتصديق ، ومن قبل ذلك ، الهداية من الرحمن . ولايمكن أن ينقل احد إيمانه إلى الآخر بالأسلوب العلمى إلا أن يشرح الله صدره للإيمان .

فيذا عجزت العلوم الاجتماعية اليوم عن الوفاء بشرط الموضوعية فهذه نقية لابد من السعى إلى إزالة العقبات التى تحول دون استكمالها . وليس لنا أن نجعل من هذه النقية مبرراً لدخول حلقة المناقشة بين الآراء التى تعلن تمييزها منذ البداية . فيذا أقررنا بامتناع الموضوعية أو استحالتها بالنسبة للعلوم الاجتماعية ، فإن الأمانة واستقامة القصد بل والذكاء البسيط ، كل ذلك يفرض علينا الاعتراف باستحالة العلوم الاجتماعية ، وبالتالي فليس ثمة مايسمى علوم إسلامية ، وعلوم غير

إسلامية في مجال دراسة المجتمع والإنسان . وليس من الشرف أن نقيم «علوماً» نسميها إسلامية ونحن نعلم علم اليقين أن أساسها ومبرر اقتراحها هو غياب الموضوعية بمعنى إمكان الاتفاق بين الباحثين جميعاً مهما يكن من دينهم أو فلسفتهم أو أيديولوجيتهم . فإذا أردت علماً فيجب أن يكون موضوعياً وإلا فاطلب شيئاً آخر ؛ وضع عليه اسمه الحقيقي دون تزوير . وليس الدين بحاجة إلى العلم لترسيخ الإيمان ، فالعلم معيار الدين ، بل إن أهدافه أشد تواضعاً وأقل نفوذاً وشمولاً من أهداف الدين .

وإذا كان العلم إسلامياً فكيف أتداوله مع غير المسلمين ؟ ، أم أنه مقصور علينا ، ولكل علمه كما لكل دينه ؟ ومن أقبل ذلك العلم الإسلامى المزعوم ؟ ما السلطة العلمية التي أحكم إليها للاختيار من بين تلك العلوم التي ينتجها أصحابها باسم الدين ؟ لم أن لكل فرد الحق في إنتاج علمه الإسلامى الخاص ويطرحه في سوق حرة لتداول التعميمات الفردية التي لاتخضع لسلطة المنهج الموضوعى . ومن ثم لكل منا أن يصدر أحكامه ونظرياته ، وليس لغيره أن يطالبه بتأييدها علمياً وإلا رشقه بسهام التكفير أو اتهمه بسوء التأويل ؟ نحن إذن بإزاء خيارين لاتأثرت لهما ، فيما نسعى إلى تأسيس علوم اجتماعية موضوعية أو ننكر قيام العلوم الاجتماعية لاستحالة بلوغها للموضوعية .

فالمشكلة الحقيقية الراهنة في العلوم الاجتماعية هي اختلاط المنهج بالنسج وامتزاج العناصر العلمية بغير العلمية دون تمييز ، بحيث وقع بعض الباحثين في هذه العلوم تحت إغراء إطلاق تسميات متعددة على مناهجهم ومن ثم لانجد سبيلاً لإقامة اتفاق حول ما يصلون إليه من نتائج . ففعلوا انتقامهم حول المنهج مشروطاً بالاتفاق على

المنهج الذى هو مواقفهم الدينية والفلسفية والسياسية . ومن هنا احتدمت الخصومة داخل العلوم الاجتماعية المعاصرة . ولأمر للخروج من هذا المازق ، من السعى إلى تحقيق الموضوعية التي لاتسبب بالدعوات والغطلات والخطابة ، بل بتوافر شرطين هما :

الأول ويمكن تسميته «التساوق المنهجي» . ويعنى إمكان رد «المناهج» المختلفة حالياً ، وتطويرها لترجمة إلى خطوات وإجراءات يمكن أن يؤديها أى باحث مهما أنكر المنهج الذى يقترح تلك المناهج .

والثانى هو «التكافؤ القياسى» . ويعنى الاتفاق على التعريفات الإجرائية للمفاهيم ومشاركتها بحيث يمكن أن ننسبها إلى مقام مشترك يتيح المقارنة الدقيقة على أساس الاتفاق على وحدات القياس .

فعدتد فقط ، يمكن أن تؤسس الموضوعية للعلوم الاجتماعية ، فنصوغ القضايا الاجتماعية على الوجه الذى لايجعل الحكم عليها رهيناً بمعايير الحكم على المنهج دينياً كأن أو فلسفياً أو أيديولوجياً . وبعبارة أخرى ، تصاغ القضايا المختلف حولها في هيئة فروض علمية تقبل التحقق من صحتها أو كذبها . فتخرج بذلك العبارات التي تتضمن المصطلحات المستمدة من مجالات دخيلة على العلم ، ولاتخضع للتحقق من الإجراءات العلمية .

وعلى أية حال ، فإن أصحاب دعوة العلوم الاجتماعية اسلامية ، ينتمون إلى تيار عريض تؤرقه التبعة الاقتصادية والسياسية للغرب . فترام يغلون في رفض نظرياته وأدواته العلمية وقد تعلمك شعور بالاستعلاء الزائف الذى يمتلئ الغرور والجهل لدى قرائه من الطلاب وأصحاب السلطان . غير أن اجتهداتهم في هذا الصدد

ونقله ، ويدل من التلمذة على أساتذة من الغرب نعود إلى أساتذتنا المسلمين أمثال الغزالي وابن تيمية وابن خلدون وغيرهم ممن يزالون تحت التنقيب أو التحقيق . فحسب أصحابنا أن يعلّوا على قراءة الكتب فهو أيسر عليهم من مطالعة الطبيعة والإنسان لاكتشاف قوانين الوجود والحياة . فلهم إذن ما أرادوا ، وليتركوا العلم لمن يتقن أدواته ويطبق مشقته ، ويحصل تبعته .

وأغلب الظن أن أصحابنا ، وقد أعوزهم الاطلاع والجدد على البحث ، يدخلون سباقاً ويتافسح مع غيرهم من الباحثين الجادين ، غير أنهم يؤدّون لو كانت الغلبة لهم ، ولكن بشروطهم . لذلك نراهم يقلّصون حلقة الممارسة إلى الحدود التي يألّفونها ، ويحفظون مفرداتها في كتبهم القديمة وينازلون خصوصهم بسلسلة النصوص ويمطرونهم بنبال التكفير والمروق ، بينما العلم لا يتطلب لإنتاجه وصناعته امتحاناً للسرائر والضمائر ، أو استظهاراً للمتون والشرح . فعندئذ يعلن سدنة العلوم الاجتماعية الإسلامية الحظر والتحريم لما يتجاوز أسوار ملعبيهم المحدود !

لا تبرا من احتماليين ، إذا اتعمنا النظر : إنها تضع تلك العلوم الموهومة نظريات علمية صاغها غربيون ولكن تحت لافتات وعناوين إسلامية وترجمات بديلة يفترونها من التراث القديم بعد أن تعتسف تأويلأ بعيداً ومعتزلاً لآيات قرآنية وأحاديث شريفة ، وإما لا تقدم سوى مضمون اخلاقي وعطى فضفاض تحت مصطلحات تفكرنا بطلم الكلام القديم لدى المعتزلة ، والأشاعرة ومقالات ابن مسكويه والغزالي وابن تيمية ، وأحياناً مصطلحات ابن خلدون على أفضل الأحوال وهم في الحالتين ، ينتزعون من الآيات والأحاديث لميبريون به اقتناعاً مسبقاً لديهم في شئون السياسة والاقتصاد والاجتماع ، ولم يكن ثمة اكتشاف من النص أو الواقع على السواء .

وبما يكن من أمر تلك الدعاوى أو المحاولات ، فإنها ترتد بالعلم إلى دلالة القديمة التي ألفها الناس في القرون الوسطى عندما قصر العلم على المتخصصين في الدراسات الدينية ، وأصبح شرحاً على المتن أو تأويلأ للنص . وكان معيار الكفاءة العلمية ، الحفظ والتقليد . ويعنى هذا في نهاية الأمر أن نستبدل استاذاً بإستاذ نحفظ عنه



اقرأ في العدد القادم من فصول

الجزء الثاني من

الأدب والحسبة

- الناقد والمبدع
- تمثيل التابع
- الديمقراطية : المطلق والنسبي
- حرية الكاتب
- استبداد الثقافة وثقافة الاستبداد
- الكتابة والحنين
- (قراءة في رواية .. « خالتي صفية والدير » لبلهه طاهر)
- البنية القصصية لسيرة التحرر من القهر
- (قراءة في رواية « الشعاع » لمحمد شكري)
- الدكتور في سام مملكته
- (قراءة في رواية « خريف البطريق » لمركيث)
- حوار مع فلييب هامون
- وترجمة لمفاته : الأدب = حرية + قيد .
- محاكمة مدام يوغاري
- تعريف ودراسة بأعمال الشاعرة
- الإيرانية « فروغ »
- الترجمة والهيمنة الثقافية
- عن التلق في المعاصر
- القوطف الأسطوري في القصة القصيرة بالإمارات
- إبراهيم غلوم
- إدوار الخراط
- ريشار جاكسون
- إبراهيم الدسوقي شتا
- هدى وصلى
- ابتهاج يونس
- محمد بدوي
- فيصل دراج
- نادين جوريديم
- أوكتابيويث
- إدوار سعيد
- على الراعي

بالإضافة إلى الأبواب الثابتة من المتابعات والمناقشات

رئيس التحرير : جابر عصفور

يصدر العدد في ١٥ أغسطس ١٩٩٢

انعقاد القمر



مضطرب تتصاعد دقاته من أسفل البئر إلى تخوم القمر ؛
أغلب الظن أنه قلبى .

لست أعرف إن كنت على صعود أو على هبوط ، إنما
كنت على بسطة عالية جدا ، حتى لا أرى الأرض من
تحتى ، فلابد إذن أننى كنت على صعود قبل برهة وجيزة .
وكان القمر من فوقى يبدو غائرا فى البعد ، خفيسا ، فلابد
إذن أننى كنت على هبوط منه إلى قرار مكين .

كنت واقفا على أطراف قدمى ، أحاول من فرط الخوف
والرعدة أن احتفظ بتوازنى قدر الإمكان ؛ أغلب اليقين
لأمسك بقلبى ، ذاك النافر ككرة القدم ما إن يلاس
صدرى حتى ينط فى الهواء يكاد يتعد ويتلاطم بالشبكة
الحديدية إنتاجيت طاقية من السحب عن وجه
القمر ، فانتسعت قوة الضوء قليلا ، فانسكيت فى البئر ،
فتضاغت أضلاع الشبكة الحديدية بفأرسلت على برق
الضوء الفضى الصدىء صورا عنيدة من خطوطها
ودواثرها، وكثرتها، وبسطاتها ، على حوائط البئر ، وعمل

رأيتنى أتسلق سلما حلزونيا رفيعا ضيق الدرج ، ذى
درابزين من الحديد الأسطوانى المجوف ، أما درجاته
فمن الصاج الثقيل ذات سطح ملء بالمجيبات المنتفخة
كوجه مريض بالبثور وحب الشباب ، البسطات متعاكسة
متقابلة فى آن ، والدرابزين يتكسر إلى اليمين تارة ،
لينحرف بعدها مباشرة إلى أقصى اليسار ، كتعبان خراش
يلج جشانه ، ويقيت أضلاعه واقفة ، فى قلب هذا البئر
المظلم .

لست أنكر متى بدأت صعود هذا السلم ، لست أعرف
لامتداده نهاية ؛ إذ كلما نظرت إلى أعلى ، جويبت بشبكة
حديدية من الأضلاع والخطوط ، والدوائر والكتل السوداء
تحاول أن تخطب ويد قمر خائف يتراقب ، مدعورا بين كتل
من السحاب المظلم كقباب من الجهل والعنجهية، كالأقدام
دكتاتور خراش غشوم ..

قمر نذل ، جبان ، وسلم شعبانى رعديد ، وقلب بأش

الشبكة نفسها ، فتقاطعت رأسى مع خلال الخطوط
الشبكة ، فصرت لا أستطيع التفرقة بين الظل وأصله
الحديدى ، أكاد أمسك ظال الدرابزين مستنداً عليه ،
تكاد الدرجات العليا تالاس . أنفى ، وهى تلف حول .
رائحة التراب تخترق خياشيمي . استطرد التراب فتابعنى
بروائح القمامة . المنبعثة من أماكن غير معلومة .

تفقد الضوء فى عينى قليلا . كأنه غرق الظلمة المجهدة
من مشوار طويل حافل بالمشقة المؤسفة ، والأوجاع
الآلمية . الدرجة التى رأيتنى واقفا عليها كانت تعلو بثلاث
درجات عن بسطة معينة أحس أننى أعرفها جيدا ،
مستطيلة ، تمتد من اسطوانة السلم إلى مصرصيق
بالحائط ممتد على جانبي السلم بدرابزين منفصل ؛ و فوقى
بثلاث درجات بسطة مشابهة تماما . على المر ، فى مواجهة
البسطة مباشرة ، باب مغلق ، من الواضح أنه لم يفتح فى
يوم من الأيام ، يتراكم على أعقابهم ظلام كالحجـ ؛ وتراب
زنخ ، بجواره شبك مغلق هو الآخر. نهاية الممر ، فوهة
مفتوحة مستطيلة فى قمة رجل عملاق ، كشابوقة القرن ،
ملانة بالرماد الأسود ، كانت روائح القمامة نثرت أحيانا
فتشرف عن رائحة ثقيلة حديثة القلى ، ورائحة لحم بدلى
انضجه الاستواء فى سباتك من الخضروات ، ورائحة برن
محروق ، ورائحة سمن بدلى ، وزيت ويصل ونهم .

سرعان ما تبينت أننى مأسور فى سلم الخدم ، فى عمارة
سكنية كبيرة شاهقة . تبينتنى قليلا قليلا : كنت أرتدى
سندلا من الكانتشوك ، قديم جدا ، صنع باتا ، وسروالا
من الكتان رمادى اللون غير متسق ، وقميصا نصف كم
كحل اللون ؛ ولم يكن معى أى شيء ، سوى أن إبطى كان
ينظوى بحرس شديد على شيء ، أذكر أنه يعمل أهمية جد
خطيرة ، سرعان ما تبينت أنه جرتان قديم ، نوصفحات

كثيرة طويته على نفسه منذ وقت ما ، ونسيت ماذا كنت
أبغيه من الاحتفاظ به طول هذا الوقت كله .

رغم خوف وذعري بدا أننى على صلة وثيقة بهذا السلم
على وجه التحديد ، وبهذه العمارة كلها . بدا كأن القمر
اختفى خلف أسوار السحب العالية ؛ ثم بدا كأنه انثقت ،
أولمه قفزا هاريا من فوق الأسوار ؛ بدا كأنه قد استدعى
طلائع الفجر الكاذب ، ليطلعها على ما يحدث فوق هذا
السلم ، فى هذه اللحظة التى لفظها متن الزمن فراحات
تتسلق الهوامش ، تحاول الإندساس فى السياق ، ولو برقم
بين قوسين يشر إليها .

ثم بدا كأننى على علاقة — تبدو مشبوهة — بهذه
البسطة التى تركتها تحتى بثلاث درجات ، وأننى تركتها
لسبب ما ، وأننى ربما هدفت إلى هذه البسطة التى أقف
عليها لسبب ما ، وأن هذا السبب يدخل فيه كون هذه
الفوهة المستطيلة الشبيهة بشابوقة القرن ، المائلة لفوهة
البسطة التختية ، مغلقة على الدوام بباب صديء ؛ مما
يؤكد أن هذه البسطة ليست مطروقة من سكان هذا
الطابق . وبدا كأننى أعرف كل ما وراء هذه الفوهة
المستطيلة الشبيهة بشابوقة القرن ، المفتوحة على البسطة
التحتية على الدوام ؛ أعرف أننى لو تركت السلم ، ومضيت
على الممر المتصل بالبسطة ودخلت من هذه الفوهة للسجاد
نفسى فى قلب العمارة من الداخل ؛ أغلب الظن فى الطابق
السابع أو الثامن .

رأيتنى أهبط من مصعد العمارة ؛ أذكر أثناء
الصعود ، أنه كان معى ثلاثة ركاب ، لا بد أنهم كانوا من
اصدقائى ؛ خيل إلى أننى ميزت بينهم : « شكرى
الخضرى أمين » ، سكرتير الكاتب الصحفى الكبير « عبد
القرى السعداوى » ، دائما أبدأ شكرى الخضرى أمين ،
شكرى الخضرى أمين دائما أبدأ . هو أعجب من استأذنه

وإن يكن صورة طبق الأصل منه ، يتكلم مثله بلقافة بالفانظ
رئانة نخمة تخرج من حنكه الفلاحي ذى الأصل المدقع ؛
يشوح بيديه عند الكلام في رصانة الجهابذة وهذوه
الحكماء ؛ يكاد سامعه ينخدع فيه يتصوره فيلسوفا كبيرا
جدا على ثقافة موسوعية عالية المقام متينة البنيان عميقة
الجزور ،

لكنه بعد دقائق يكتشف أن هذه العبارات الرئانة
اللامعة المصككة العميقة ليست إلا صكوكا بدون رصيد
من الثقافة على الإطلاق ، ليست إلا أصداء ما يتركه
حديث أستاذه فيه طول النهار والليل . إلا أن كل من
يكتشفه سرعان ما يزداد له حبا وإعجابا ، نظرا لحقيقة
أصله كفلاح يعرف بالكاد فك الخط ؛ جاء به الأستاذ عبد
القوى في الأصل كخادم مشاويرجى ، فاكتشف فيه
إمكانات تطويرية فطرية ترشحه لأن يكون أعلى قليلا من
درجة الخادم ؛ فبات يستخدمه كخادم وسكرتير ومدوب
وقواد ومتحدث رسمي باسمه ومتصد لجحافل الدائنين
الذين يحفلون دائما عن الأستاذ . حقيقته هذه سرعان
ما تدهش المرء فيستطاع ويستحسن ذكاه ؛ يرى فيه
صورة أستاذه بكل حذافيرها ، إذ أنه يسلك نفس السلوك
يفكر نفس الأفكار يتحدث نفس العبارات ، لا يتقصه
ليكون الأستاذ نفسه إلا أن يضاجع حريمه بالمرة ، لولا
أن حريم الأستاذ طهفانين من شراة الأستاذ وشبهه
الذى لا ينطفى . مثله مثل أستاذه له محلات بقالة
ومحلات خمر وخضرجيه وفكهانيه واكشاك سجاثر
يتعامل معها بالأجل ، على النوتة . وعمل أستاذه فإن أى
صاحب محل لن يكسفه إذا تقدم بقلب جامد وثقة هائلة
وطلب كذا وكيت وطلب لها جيدا ثم بكل بساطة وثقة يقول
له : سامر عليك غدا لأحاسبك ؛ سيوافق صاحب المحل في
الحال ، لأن في شكرى الخضرى أمين كما في أستاذه نبرة

توحى بالثقة والهبة التى لا يصح خدشها . الشيء الوحيد
الذى فاق فيه أستاذه هو كيفية الزوغان من الدائنين ؛ فإذا
كان أستاذه يتذكر المحل فجأة وهو يمشى في الشارع
نشوان سرحان فيستدير عائدا في الحال أو يحدو متسللا
من حارة جانبية ؛ فإن شكرى الخضرى أمين لا يفعل هذا
بل يجابه الدائن بكل ثقة ، ولربما مر على البائع الذى يكون
متشغلا عنه غير منتبه إليه فينبهه بنفسه إلى نفسه كان
يلقى عليه التحية بصوت عال أو يفتحمه وسط زحام
الزبائن مسلما بحرارة ؛ ودائما لسانه زرب ، جاهز
بالحجة المنطقية والعذر الذى لابد أن يقبل ، ليس هو
الذى يخاض أستاذه من مآزق الدائنين ومن المواقف
الصعبة ١٩ .. بيت أستاذه حافل على الدوام ؛ إذ هو شاعر
وموسيقى ومعلم ومؤلف ومخرج سينمائى وصاحب فرقة
مسرحية ؛ لذا فشكرى الخضرى أمين شخصية معروفة
لجميع الأوساط الفنية والثقافية ، تكاد تكون الملع من
شخصية أستاذه في بعض الاماكن ؛ وقد استطاع أن ينقل
من هذه النماذج كلها الزائرة الساهرة المقامرة المبتذلة
المتناقضة في جدية ، كثيرا من السهر والمقامرة والتبذل
والنقاش الجاد حتى ولو كان أجفأ ؛ فهو جاهز دائما
للتحدث في أخطر القضايا السياسية والأدبية والفنية
بنفس بساطة أستاذه وسبيلته ، لكننا جدية تستوى عنده
والإيقاع بفتاة ضالة أو النصب على ولد من الكومبارس
معه بعض النقود . اللهجة الخطابية الزاعقة الجادة
المهيبية يتكلم بها في السياسة والفن ويخاطب بها المؤامسات
وباعة الخضراوات والجزارين وتوالد المقاهى وما سعى
الأحذية هو متوسط القامة ربعة ، ليس سمينا ، لكنه صلب
القوام ناضف الملامح والأطراف من شغل الفاس والمحراث
ونقارة اللوح ؛ مستطيل الوجه كتمس البطيخ الكحيان ؛
جاد الملامح غليظ الشفتين قد احترقتا من فرط التشخين

المواصل بشراة ! يعينين ضيقتين قليلا لكن بريقةما يقط
نشط مشع لا يهدأ : في تقاطيعه سماحة رصينة وقورة
لا تتناسب مع سن الثانية والعشرين من عمره ، فيما بين
عينيه وكبرى خديه حركة استعداد دأبة للمزاح الثقيل
الفجوى الضاحك حتى الجنون الأجش : لا يتنازل عن
ليس البذلة الكاملة صيفا وشتاء ، فصلها له ترضى
استاذة : مع رباط عرق فخم من مخلفات استاذة ، وأزدار
مفضضة ، وعطر الياسمين عند حلالة الذقن التي يحلقها
يوما حتى باتت صفحة وجهه يشوبها الاخضرار .. لست
أذكر متى عرفته : أغلب الظن أنني عرفته مثما صرته
الجميع ، فلو سألت أحدا ممن يعرفونه كيف عرفه فإنه
سيحار ، مع انهم اصدقاء خلص ، ان يعثر مطلقا على
المناسبة الخاصة التي تعرف فيها على شكرى الخضرى
أمين ، سيذكر عشرات بل مئات المناسبات الخاصة
والعاملة التي التقي فيها شكرى الخضرى أمين واجتمعا
كاصدقاء : لكن متى بدأت معرفته أول مرة وكيف ومن
الذى عرفهما ببعضهما فذلك ساقط من ذاكرة كل من
عرفوا شكرى الخضرى أمين وصادقه مثما هو ساقط من
ذاكرتى : لآك من المألوف أن تلتقى بشكرى الخضرى
أمين في أى مكان : ومن المعروف أن تالفة في الحال دون
وسيط ، وأن يصطحبك أو تصطحبه لشرب كاسين أو طرقة
جويرين أو اصطياد موسى أو لتمثيل خنافة حامية في
موقف يدبره هو لصاحب البيت أو لأحد الدائنين ...

كنت متأكدا أنه ركب معى نفس المصعد ، بل أذكر أننا
ربما نكون قد جفنا معا لركوب المصعد . تذكرت أن كلانا
تعود أن يموء على الآخر كلما دخلنا هذه العمارة أو ركبنا
هذا المصعد مع يقين كل منا أن الآخر ذاهب إلى نفس
المكان غير أن كلانا يفضل دائما أن يفاجأ بالآخر بعد
وصول أحدهما قبل أو بعد الآخر . لأبد إذن أنه اختفى فجأة

في مكان ما حتى لا نتطرق معا نفس الباب في لحظة
واحدة : لا جدوى من محاولتى معرفة أين اختفى !
فشكرى الخضرى أمين سرعان ما يظهر وسرعان
ما يختفى ، تنتشق الأرض تظهره ، وتنتشق فتبتلعه ، فعل
الرغم من البذلة الأنيقة التي يرتديها ، والقاموس المستتر
الجارى على لسانه ، فإنه لا يزال يحمل الكثير من مواهب
الحشرات الضئيلة التي تجيد الاختباء في الشقوق
الضيقة . ورغم أنني فلاح مثله ولى علاقة وثيقة بالأرض
فإننى أحاول دائما أن اتطم منه سر هذه المربعة ولكن دون
جدوى ..

صرت واقفا في الردهة العريضة أمام باب المصعد !
أمامى أربعة أبواب متباعدة ، أحدها في كوة منزوية
بجوار هذه الفوهة المستطيلة الشبيهة بشارقة الفرن
والتي توصل إلى سلم الخدم . لم يكن ثمة أثر من خيل لي
انهم كانوا معى في المصعد : عاودنى الإحساس بالتطفل
السبح ، لشعورى بأنهم قد هربوا منى ودلحونى في
المصعد وهدى واختفوا بصنعة لطافة . لم أتبين لماذا
هربوا منى : كان من الواضح أنني جئت أطلب هدفا في
هذه الردهة : أغلب ظنى أنني مشغول بأحد هذه الأبواب
المغلقة التي يخيم عليها السكون المخيف ، فليس ثمة من حركة
أو صوت أنفاس تتردد خلف هذه الأبواب . إنها ليست
شققا سكنية ، فكما هو واضح لى الآن يوجد على كل باب
لوحة نحاسية : بعضها تضاف إليه لائحات كبيرة بالنيون
الخافت : فلان الفلانى محاسب قانونى .. فلان الفلانى
المحامى لدى محكمة النقض ومجلس الدولة .. شركة
التيل للكيماويات .. شركة نفرتيتى للإعلان والتصوير
والخدمات الإعلامية : تلك هى الشقة التي يبدو أنى جئت
أقصدها . هائذا أتقرب من بابها على أطراف أصابع
قدمى . حاولت النظر من العين السحرية في الباب ، تبينت

الحراسة لتثول ملكيتها بطريقة سحرية غامضة إلى واحد من كبار الضباط الأحرار .

تجسست ساعة يدى العتيقة ، الوحيدة التى حرصت على ألا أبيعها أو أرهنها مثلما فعلت مع أشياء كثيرة سرعان ما ضاعت وانتهت من حياتى إلى الأبد . كانت الساعة تشير إلى قرب منتصف الليل ؛ فلا بد إننى صعدت إلى هنا منذ وقت مبكر ؛ وبدا لى إننى كنت أعرف حقيقة الباب المغلق والكهرباء المنسحبة وأننى اندسست بين الصاعدين فى زحمة العمل فى فترة ما بعد الظهر القصيرة غير أننى لم أعرف أين اختبأت طوال هذه المدة كلها

أفقت فجأة على حقيقة أننى وحدى فى هذه العمارة كلها بجميع أدوارها العليا ؛ فشعرت براحة كبيرة جداً لأن عينا لا ترائى ؛ صار بوسعى أن اتربع جالساً على الأرض ، فلربما سكنت هذا اللهب المتلظى فى قدمى وساقى من طول ما مشيت ووقفت . شرعت أفعل ، سمعت طقطقة خياطة السرورال فاعتدلت فى الحال مدعوراً وجعلت أتسحس مواضع الخياطة بين ساقى ؛ غاصت أصابعى فى فتق طويل تحت المؤخرة ؛ شعرت بندم وغيظ عميقين ؛ داهمتنى الكآبة ؛ كدت أخبط دماغى فى الحائط لأفنته واستريح من توريطاته التى يوقعنى فيها دائماً . أخذت أروح وأجىء فى الردهة ؛ صافحت عيني درجات السلم الرخامى اللامعة بجوار باب المصعد مباشرة ؛ إحلوت الفكرة فى نظرى ؛ جلست على إحدى الدرجات ، أسندت جانب رأسى على الحاجز الأسمنتى ، حاولت الغطس فى الفراغ اللا نهائى ؛ لكن بارقة ضوء لمعت فجأة كوميض الرعد مصحوبة بنبكة سريعة خفيفة ؛ اهتز قلبنى كاد يندلق من حلقى ؛ ظل يدق بعنف حتى بعد أن تبينت أن البواب قد أشعل نور يثر سلم الخدم ؛ سمعت خطواته فى الفناء

استحالة النظر فيها من الخارج . الصقت أذنى بالبواب ؛ ليس ثمة من صوت على الإطلاق . ركعت على ركبتي ، ملت برأسى ناظراً تحت عقب الباب بحثاً عن ضوء بداخلها ؛ لم أجد سوى الظلام ؛ اعتدلت واقفاً ؛ مضيت نحو باب المصعد من جديد ؛ ربما لكى أهبط خارجاً من العمارة . كان باب المصعد مغلقاً ، ويثر المصعد فارغاً يفتح منه الظلام والصدأ . الصقت عيني بحدديد باب المصعد ؛ نظرت فى أسفل البئر ؛ رأيت سطح المصعد فى القاع البعيد البعيد ؛ ضغطت على الزر ؛ لم يحدث أى شيء ؛ تبين أن الكهرباء مسحوبة عن المصعد ؛ تذكرت أن ذلك يحدث دائماً بعد الثامنة أو التاسعة مساءً ، وأن باب العمارة هو الآخر مغلق الآن بالقلع والجنزير من الداخل ، وأن البواب مستغرق فى النوم مع زوجته وأولاده فى حجرته الكائنة تحت سلم العمارة بجوار باب سلم الخدم ؛ تذكرت أن العمارة كلها مكاتب وشركات ، فيما عدا القليل من الطوابق العلوية والسفلية ؛ البواب ليس كأى بواب ؛ إن فيه لعجرفة وكبرياء قد لا يتوفر فى عدة البلاد ؛ أصله نوبى ؛ طويل القامة ؛ أسود اللون ؛ فى عينيه قرشان من الفضة اللامعة بخرمين فى وسطهما ؛ ضيق الجبهة تحت عمامة كبيرة بشال حريرى أبيض ، ضيق الخلق أيضاً ؛ غليظ الكبد ، غليظ الصوت ؛ إن وقع فى يديه تائه أو عابر سبيل فىا ويله يا سواد ليله ؛ أما إن وقع فى يديه لص أو متسلل بليل فالخنجر فى جيب الصديرى يقفز من تلقاء نفسه ليندب فى جنب الضحية أولاً وقبل أى تقاهم ؛ له فى كل شهر ثلاث أو أربع محاضرات فى قسم الشرطة ؛ كل محضر بجريئ ؛ كل جريئ لابد أن يتضح فى النهاية أنه برئ وله عذره فى محاولة منعهد العمارة ليلاً ؛ لكن «محجوب» البواب لابد أن يخرج بضمان صاحب العمارة ، التى كانت لأحد أفراد عائلة البندراوى قبيل أن توضع تحت

وصوت باب المرحاض تحت السلم مباشرة يفتح ويفلق ؛ مضت برفة طويلة ؛ سمعت باب المرحاض يزيق مرتين ، وصوت الخطوات والهمهمة ، وصوت النكة ينسحب معها شبح الضوء عن أرض الردهة ..

ظل بصري معلقا بلافتة : شركة نفرتيتي للتصوير والإعلان والخدمات الإعلامية لصاحبها عبد العليم العشرى ، في عليا من البلاستيك بداخلها لبة صغيرة جدا حمراء اللون لا تضيء سوى الحروف بحسب ..

رايتني اختشق ردهة مستطيلة حافلة بالمكاتب ، ودواليب الأوراق ، أغلب الظن انها مقر مجلة [البوليس] كنت أتأمل بها جلديا كالخا أعراف أن به أوراقا كثيرة من ورق الدشت الذي اختلسته من دور الصحف التي أتدرد عليها ؛ سطرت عليه بعض موضوعات أعراف مقدما أن الصحيفة إن تقبل نشرها لسبب أو لآخر ؛ لكنني مع ذلك أصر على مقابلة مدير التحرير وتقديبها له ، على الأقل ليقرأ ولو صفحة منها ، فلربما اقتنع من طريقي في الكتابة أننى أصلح للعمل محررا فيكلنى بشئ أكتبه أو يلحقنى بالعمل بالقطعة . مرتت في طريقي بمكتب عبد العليم العشرى ، الذى يعمل كبيرا لمصورى هذه المجلة رغم أنه شاب لا يتعدى الثلاثين من عمره ؛ لا هو بالطويل ولا بالقصير ، لكنه يصلح نجما سينمائيا لفط اسألته رغم بساطة ملبسه الذى قد لا يتعدى أحيانا مجرد قميص وسروال وحذاء من أتمن وأغسل الانسواع . القميص دائما مفتوح الأزرار حتى منتصف الصدر ، حيث تظهر غابة من الشعر الأسود المتكور تصل حتى منابت الرقبة المختلفة بالعصلات المكسوة باللحم كأنها منحوتة من اليازات ذات لون نحاس ، تحمل رأسا محدقا ، مثلث الوجه كقمر تختفى نصف دائرته العلوية تحت قبة من الشعر الأسود اللامع المصفف فيما يشبه الفوضى المنظمة ، مفلوق من الجانب

الأيمن لكن الخصلات النافرة من الجانبين غطت الفلق من أعلى فبدا كعمر مندثر في قلب غابة فقدت بكارتها الخشنة في أسفل وجهه المثلث طابع الحسن كحبة الجوافة ، ولى خديه غمازتان خفيتان تلوحان كلما افتر ثفره عن مشروع ابتسامه ؛ فكل ابتساماته مجرد مشاريح ما تكاد تكتمل حتى تتفجر في ضحكة عنيفة مكتومة صافية ، يهز لها كتفاه العريضان النحيلان الأنيقان ، حيث يهفهف القميص عليهما بشغافية تنطبع من خلالها خطوط الفانلة بطريقها وحمالتيها ، وحيث تتألق في عينيها السوداوتين الطيبتين نظرة إشفاق رحيمة لروعها الأيام ومبغبتها بمشاعر الحزن والألم والحكمة . ذلك أنه ولد حلو بكل معنى الكلمة ، غاية في البرقة والعذوبة والأدب والحياء .

تظنه ابن ذوات من أولئك الذين يقال إنهم ولدوا والملعة الذهبية في أفواههم ، ولذلك تكون دشتك عظيمة حين يالفك — ومبرعان ما يالفك — فيحكى لك شيئا من قصة حياته ، كتلميذ فقير من بلدة البدرشين ، لفظه مجتسع المدارس لضيق ذات اليد ، فتعلم التصوير وكافح حتى اشتغل مصورا صحفيا ؛ وعن طريق الصحافة لم كعصور للحفلات والأفراح والليالي الملاح ، فكسب الكثير حتى استأجر هذه الشقة في أكبر عمارة في شارع فؤاد بقلب المدينة ليفتحها محلا للتصوير الخاص . وعن طريق الصحافة أيضا عشق التصوير السينمائى فالتحق مساعدا لأحد كبار المصورين ثم صار مساعدا أول ، ثم أصبح مصورا مستقلا : كاميرامان كما يطلق عليه الوسط السينمائى ، أو رجل الكاميرا كما يطلق على نفسه باعتباره من أهل الكلمة . وحينما افتتح التلفزيون العربى في البلاد التحق به مصورا ، وحول شقته تلك إلى شركة للإعلانات التلفزيونية والسينمائية واخترع النشرات الإعلامية للشركات الكبرى ، ويات من ركاب السيارات

الخاصة ، وصاحب رصيد في بنك مصر ، وزوجة حسناء في شقة أخرى يحدثها بالتليفون كل دقائق لينهى إليها أخبار تمركاتة أولا بأول ..

بدأ في أن هذه أول زيارة أقوم بها لمجلة البوليس . ها هو ذا يتابعني بنظره كنت متهيئا ، حذرا ، غريبا ، أتوقف بجوار كل مكتب لأسأل محرره عن مكان مدير التحرير . لأحد يرفع بصره إلي ، إذ يبدو أنهم جميعا ينكرون عليّ جرائي في اقتحام عرينهم وصفاقتي في محاولة فرض نفسي ؛ لم يجبنني أحد بغير عبارة : إسأل الساعى بتاعه . فلما يست شعرت بالابواب واستدرت لأنصرف مجبرا أذبال الخفية والخجل ؛ لكن صوتا ذا نبرة فلاحية مغموسة في رقة بندرية صاح بي كالنجدة كالأم الروم قائلا : تعال يا حبيبى !.. وإذ استدرت إليه وجدتته يقف نصف وقفة ماذا يده يسلم على . عندما احتوت يده يدي شعرت بصدق شديد وحنو أشد كأنه يعتذر لي عن سوء ما قوبلت به . بحركة نصف دائرية جذبتني يده فأجلستني على كرسى بجواره ، ثم سحب يده وتناول علبة السجائر الأمريكية فقدمها لي : سيجارة ؛ كانت أمرا ففزعت واحدة ، فبسرعة تكت القداحة الد - نهل ، رافعة شعلتها الجميلة تحت طرف سيجارتي ، فاشعلتها . ثم ضغط على زرجرس فجاء الساعى متجهم الوجه ينظر لي في استنكار كمن يتوقع اللوم على تركي أدخل دون استئذان ؛ إلا أن عبد العليم العشرى همس له بركة : هات شاي هنا للاستاذ . أحببت هذه الكلمة وهي تخرج من بين شفثتي إذ شعرت أنه ينطقها بكل جدية وصدق وبلا مجاملة في الحال جاء الشاي . إنعرج عبد العليم في جلسته نصف عوجة ليواجهني قائلا بكل رقة : « حضرتك عايز مدير التحرير ليه ؟ أى خدمة نستطيع القيام بها ؟ كنت قد قرأت اسمه وشغلته على لافتة خشبية هرمية الشكل

فوق مكتبه ، وعرفت أنه لن يكون صاحب فتوى في أمر الكتابة والتحرير الصحفى ؛ لكنه في النهاية من هيئة تحرير المجلة ، أى أنه ليس أى مصوراتى على الرصيف ؛ ثم أن وده الجميل قد أضغنى ؛ فقلت له على الفور دون لف أو دوران : « معى موضوعات صحفية أريد نشرها في مجلتكم » . تخالبت الابتسامة فوق الغمازتين خفيال الظل . وقال : « أهلا بك ! » ؛ كانت صادقة ودوية ؛ اتبعها بقوله : « تعرف طبعا أننا مجلة خاصة إسمها البوليس ؛ يعنى لنا موضوعات صحفية خاصة بنا كصحافة نوعية أو قل صحافة مهنية . أنت من أهل الكلمة وتستطيع اختيار التعبير المناسب أفضل منى ! فأنت لاشك تفهم قصدى ! » . قلت : « نعم ؛ وهذه موضوعات كتبها عن أساليب الجريمة في القرية المصرية ؛ وأسبابها ودرافعا الملعنة والخفية على السواء ؛ وأنواعها والوانها » . كانت الغمازتان كسنارة خفية توشك على النجاح في اصطلياد الابتسامة والوصول بها إلى شاطئ ثفره مع كل عبارة نطقت بها ؛ إلا أن الابتسامة سرعان ما كانت تنفلت مخنبة في بريق الإعجاب في عينييه الشبيهتين بلوزة القطن المفتحة ؛ ثم هتف بصوت متهدج : « جميل ا هائل ا ودينى كده » . فتحت الملف بكل حماس ، نزع الأوراق مكتوبة بخط ائيق ومزينة بعنوانين كبيرة داخل مربعات وكور سوداء ، ومانشترات مثيرة ، ومقدمات بحروف كبيرة تحتها خطوط سوداء . أخذ يقلب فيها بإعجاب شديد ، يقرأ بعض السطور ؛ ثم حملها ونهض وأقفا قائلا : « من إنكده » ، ومضى نحو الداخل مشيعا بنقرات قلبى كالدريكة تجتاط بإيقاع مؤخرته داخل السووال الأنيق من صوف الفائلة الرمادى الفاتح ، حتى اختفى داخل إحدى الغرف ؛ مكث بها مدة طويلة ؛ ثم عاد متهلل الوجه كمحض خيال في خيال ، يقول : « أسطى يا عم ا مدير

التحرير قراها بنفسه كلها ووافق على نشرها بعد عدد أو عشرين اء ثم جلس وهو يستدرك في شيء من الأسف : ويس ! .. « وبدا أن ما سيقوله صعب عليه ، فتردد قليلا ثم أرفد : « يس مع الأسف ! المجلة لا تدفع اجرا اء » ثم صمت ناظرا في عيني يعقب كأنه يخترع وقع المصيبة مزج ، وبدا في الحال كأنه أدرك عمق المفاجأة في عيني : فإذا به يقول دفعة واحدة : على فكرة أنت معك نقود ١٩ اء فوجئت : الجمعتي الدهشة ، حرت في الجواب : لكن يده كانت أسرع من جوابي : اندببت يده في جيب سرواله الخلفي فأخرجت محفظة جلدية ثمينة متخمة : فتحتها ، فزعت منها ورقة خضراء من لغة الجني ، يتألق فيها وجه أبي الهول مصبوغا بصمعة الأصيل : طواه بسرعة ودفسه في جيب قميصي على الصدر : كل ذلك في لمح البصر دون أن يشعر أحد . كانت في عيني نظرة حانية ترجوني ألا اعترض : وكانت في أعطاف فرحة شاملة تحملني على ألا اعترض : إذ بمجرد أن لامست ورقة الجني صدري فتفتحت كل أبواب المدينة في وجهي ، وامتلا أنفي برائحة الشواء ، وندغثت أضلاعي حشيات الأسرة في الفنادق الرخيصة ، واتسع صدري للهواء ، واشترقت في ذهني كتابات كثيرة ، وأظلت نواصي كثيرة لمقاء حميمة بمقاعد ومناخسد مرسومة على الأرصعة في ساعات العصارى ، حيث الحياة قلم وأوراق وأفكار تجرى إلى مستقر لها ، وعلبة سبائس كاملة ، وفنجان قهوة ، وشارع يتدفق بالحسان والألوان والعطور : فلم أنبس بحرف ، بل نكست وجهي في الأرض في محاولة فاشلة للإبهاء بأنني لم أر شيئا مما حدث ، أفقت على صوت عبد العليم العشري يقول في دفء هامس : « اعتبرني أخاك كمعنى الكلمة ! كلما احتجت لشيء تعال وأطلبه مني بقلب جامد ! على فكرة ! أنا في مكتب آخر يمكن أن تزورني فيه متى شئت

بعد الظهر اء » وسحب ورقة من نتجة أمامه ، فكتف عليها عنوان مقر شركته في شارع فؤاد .

صراخ حاد وكركبة ومطاردات هزتي من الأعماق . كنت متفرصا على درجة السلم الرخامية : رفعت رأسي عن ركبتني ، عرفت أن معركة القطط تدور رحاها على سلم الخدم في الخلف حول صفائح القمامة المتناثرة أمام أبواب المطابخ في الطابق الأخير الذي يشغله مالك العمارة ورهط من عائلته ..

عدت أنظر في باب الشقة التي تحمل اسم عبد العليم العشري ، لاحظت أن النور ينسرب من تحت عتب الباب ، مما يؤكد أن في داخلها أحد ، هو على وجه التحديد « عاطف سنبل » الذي يمتدأ عليه عبد العليم في إدارة هذه الشركة رغم أنه ليس على شيء من الكفاءة ..

رأيتني أدخل هذه الشقة ساعة الاصيل . كان من الواضح أنني أدخلها لأول مرة ، وأنتى منتهر بنظامها ونظافتها وأثاثها الرشيق الهاديء السمات . الردهة مربعة على مساحة كبيرة تساوي أربعة في أربعة متر مربع ، مفروشة بسجادة فستقية اللون عليها رسوم مزركشة : الحوائط مغلقة بورق الحائط المشجر القريب هو الآخر من اللون الفستقي : يوجد مكتب مستطيل على شكل مودرن ، دائري ، أصفر اللون ، عليه لوح زجاجي تحت كرنفال من الصور الفوتوغرافية الملونة لمناظر عديدة وبطاقات متعددة الاشكال بأسماء شركات وناس مشهورين : أمام المكتب بضعة مقاعد جلدية وثيرة . يتفرع من هذه الردهة معر يتسع لشخصين متجاورين : يؤدي إلى ثلاث غرف تطل على شارعين عموميين بشرفات كبيرة ونوافذ مستطيلة : وعلى اليمين دورة مياه ومطبخ كبير يصلح غرفة للمعيشة : لكن عبد العليم العشري اقتطع منه جزءا حوله إلى غرفة ظلاما لتحميم الأغالام المصورة : يجعل الغرفة المظلة على

شارع فؤاد مكتبا له ، أين منه مكاتب الوزراء والكبراء ؛ وجعل من الغرفة المجاورة مقرا للسكرتارية الفنية التي تقوم بوضع التصميمات والمكبات والرسومات الإعلانية وصياغة المواد والأفكار وتخليقها في تصسيات فنية تخدم غرضا إعلانيا أو إعلاميا أو ماساكلك ذلك من الأغراض الداخلة في اختصاص الشركة ؛ رايك في هذه السكرتارية موظف واحد تلتزم الشركة تجاهه بأى التزامات ؛ إنما هم جميعا من العاملين في الحقل الفني والصنفي من انصاف الموهوبين أو الموهوبين المضروبين في حظوظهم ؛ يؤمن هذه الغرفة مساء كل يوم على فيض الكريم ؛ إن جامهم شغل نفذوه وقبضوا عليه أجرا هامشيا ؛ وإن لم يجرى شغل لإنهم يقضون مع بعضهم وقتا طويلا يشربون القهوة والشاي ويدخنون السجائر ويستخدمون الهاتف على نفقة عبد العظيم كإجراء لهم على الحضور المستمر . كما أنه جعل من الغرفة الثالثة مقرا للإدارة ؛ وفيها عدة دواليب تحوى الأوراق والمستندات وكافة المواد المكتوبة ، وفيها أربع مكاتب ماركة إيديال ، يجلس إليها أربعة من الشبان الموظفين في جرائد ومؤسسات أخرى لكنهم يعملون لدى عبد العظيم في فترة المساء نظير مرتب ثابت ؛ إذ هم يقومون بأعمال جوهريه : مقابلة العملاء والاتفاق معهم وكتابة العقود والإشراف الإدارى على التنفيذ والإنتاج ؛ كما يقومون بتنظيم دفاتر الحسابات وترتيب كل شء وتجهيزه لى مراجعة مفاجئة . هؤلاء وأولئك جميعا من الشبان الباسمين سعى الوجوه مهذبين على درجة كبيرة من الرقة .. مرت بهم في الغرف قبل أن اختار أحدهم لأساله عن الأستاذ عبد العظيم . على أننى اقتضمت الغرفة المواجهة المطلة على شارع فؤاد . كانت مواربة لا يظهر من بداخلها . قبل أن أطرق الباب خرج من خلف خوان شاب طويل القامة أبيض اللون أنزق العينين مستطيل الوجه

غزير الشعر مجعده ؛ في عينيه بريق يشبه جدية الفولاذ ويقرّب من توعد قطاع الطرق ؛ رفيع الشفتين طويل الأنف بارز الخدين ؛ تنكش شفاته من الجنب على بسمة فيها قليل من الضحك وكثير من الشقاوة . قال دون أن أساله : « أنا خدامك » عاطف سنبل ؛ نائب رئيس الشركة ؛ أى خدمات ؟ قلت : « أريد مقابلة صديقى الأستاذ عبد العظيم المعمرى » قال باريحية فلاحية شهمة : « أهلا وسهلا ؛ انتفضل أستريح ا زمانه جأى ؛ ثم تقدمنى إلى شرفة الغرفة المطلة على شارع فؤاد ، وأشار على مقعد من الجريد ، فجلست عليه ؛ جلس هو قبائلى على مقعد آخر من الجريد أيضا — قدمت له نفسى بالشكل الذى أحب أن يعرفنى به . فوجئت بأنه يعرفنى من قبل كما فوجئت بأننى سبق أن رايته كثيرا في أماكن كثيرة ولم أكن أعرف ما هى شغلته على وجه التحديد . الآن وضع أننى قد عرفت حق المعرفة . إنه من السنبلين ، من قرية مجاورة لقرية الاديب الكبير عبد القوى بك ؛ وقد جاء إلى القاهرة على حسبه ؛ إذ هو فى الأهل يعشق فن التمثيل السينمائى ؛ والأستاذ عبد القوى يعرف ذلك عنه ، ويتمنى لو يساعده ؛ وكثيرون شعر الأستاذ يعبون مساعده ؛ لكنه يتقاعس وهم يتقاعسون حتى تجيء الفرصة المناسبة التى يثبون أنها تستاهله ؛ فلوكان الامر امر تمثيل فحسب لسل الدنبا تمثيلا وكسب آلاف الجنيهات ؛ إنما المشكلة أنه لا يقبل بغير دور الفنى الاول ، إذ أنه يملك كل مواصفات الفنى الاول فى السينما المصرية على الاقل .. ولأفضل لى من هو أفضل منى فيهم ؟ عماد حمدي ؟ كمال الشناوى ؟ رشدى أباطة ؟ شكرى سرحان ؟ كل هؤلاء مجرد نجوم لكنهم فى التمثيل أجهل من دابة لكلهم تنقصهم موهبة التمثيل المتوافرة فيه ، كما ينقصهم عنصر مهم جدا هو عنصر الثقافة الذى يرى

انه متوفر فيه ايضا ، الامر في نظره لا يحتاج اكثر من منتج جرىء مثل رمسيس نجيب يقدر على المفاخرة بتقديم الوجوه الجديدة ، لكن يبدو ان العصر لا يقدم إلا رمسيسا واحدا فقط .

هكذا قال وهو يقدم لي سيجارة من علبة متكررة متلوية : ثم قال كلاما كثيرا جدا ! فهمت منه ان شكرى الخضرى أمين هو حلقة الوصل بينه وبين الأستاذ ، وانهما اصدقاء طفولة ، وان شكرى يقضى سهراته كل ليلة في هذه الشقة وانهما كثيرا ما يبيتان معا ها هنا حتى الصباح مع زجاجة خمر او قطعة حشيش للفساخر ، او حتى مع بضعة اكواب من الشاي القديسي . ثم قال لي : دليتك تنتهز أى فرصة وتجيء لتسهر معنا حتى الصباح لو اردت ! : وكان من الواضح انه يعرف ليمه المكان بالنسبة لي ، وان شقة كهذه يمكن ان تكون ماوى عظيما يستحق ان اشكره عليه . واضح انه قرأ الفرحة والحماس على وجهي ، وانه قد سر بذلك سرورا كبيرا ، قلت له : وسوف اجيء في أقرب وقت لتصوره ، قال : كأنه يساعدني على اجتياز الخطوة العرجة ، « تعال من الليلة إن اردت » من الآن ! فبعد ساعات قليلة جدا ينصرف كل هؤلاء ويجيء شكرى فيفسر سويانا نكلهم في الأدب والفن ! على فكرة : أنا في الأدب ! أكتب بعض الفواطر الشعرية والقصصية وبعض الآراء ! نشر في الاستاذ كثيرا في بريد القراء ! غير أنني مشغول هذه الأيام عن الكتابة وأشعر أن وجودنا معا سيسجعني على معاودة الكتابة ! سمعت أنك تكتب التمثيليات الإذاعية ! قرأت خبرا أنك تعد بعض القصص الأدبية للإذاعة في صوت العرب ! أنا يمكن أن أنفك في هذه العملية ! إن اردت أن تكلم الخرجين لكي يستعينوا بي في بعض الأدوار فسأوافق من أجل خاطرك

لحسب ! إنه مجرد تدريب على الصوت لا بأس به ! ثم إن الإذاعة ميدان فسح ومهم بالنسبة للممثل ! » .

وكان الليل قد تقدم بصورة لم أشهدها من قبل : إذ فوجئت بأنني في الهزيع الأخير من الليل ، بدون قميص ، وبدون حذاء ، وبالسروال الداخلي والفانلة أم حمالات فحسب ، اضطجع على السجادة القطنية متكئا على حشية كرسى ، ويبدى سيجارة حشيش مشتعلة ، وأمامي كوب شاي بارد ! وعاطف سنبل على نفس الوضع على مقربة : وشكرى الخضرى أمين على نفس الوضع ايضا ولكن فوق كتبة استديو . كان من الواضح أننا مسطولين جدا ، حيث أهلكنا كريمة هائلة من السجائر المفسوفة بالحشيش من قطعة أتى بها شكرى الخضرى أمين من حي معروف الذي يسكن في إحدى حاراته الجانبية الضيقة . وكان خيط الحديث قد انقطع بيننا منذ وقت بعيد لم أتبينه : وبدا أننا تهنا من بعضنا ، فانفرد كل واحد بنفسه يضرب في مجال غامضة مبهجة ..

وكان يلوح لي أن هذه القعدة راسخة متكررة ، كما كان يلوح لي أنني مهوم بمشكلة خطيرة قابضة في جيب سروالي الخلفي في محفظة تقسم البطاقة الشخصية والفكرة : تلك هي خمس جنيتها كاملة قبضتها اليوم من الإذاعة عن حلقة كتبتها لبرنامج : « من الحياة » إخراج ديمتري لونا ! ورقة خضراء شكلها معترم جدا ، حرصت على إخفائها في جيب سحري للمفكرة : وانتويت ان اقتلع منها بضعة ملاليم كل يوم لزوم الاكل لحسب ، لكي تكفي أطول مدة ممكنة . حيث أتى لا اعرف متى تجيء نقود ولا من أين ، كما أتى لم أعد مستعدا لتجربة الجوع في هذه المدينة أكثر من ثلاثة أيام . كنت اعرف أن سروالي معلق على ظهر الكرسى من خلفي ، وبكنت قلقا بعض الشيء : فرغم اثنائتي لهذين الصديقين فإنني كنت أحشى ضياح الورقة المالية

الخمسية التى احس الآن انها كل مستقبل . مع ذلك كنت اشعر اننى لا مانع لى من ان اعزم الصديقين على عشوة أو لطور أو قطعة حشيش بخمسين قرشا ، على أن يتم ذلك دون أن تظهر الورقة الخمسية ؛ وإلا فانا مضطر لإنفاقها كلها على ثلاثتنا ، وإن استطيع التذرع بأى حجة تبرر تقاعسى عن القيام بواجب طالما أن معنى نقودنا كهذه ، مثلما يفعل كل منهما بالقروش القليلة التى معه . فكرت أن افعل ذلك فى الغد ، أن ألك الورقة فأخفى معظمها وأبرز ما أنتوى صرفه سحيا إليهما بأن هذا المبلغ هو كل ما معى ...

ثم رايتنى اتجول فى شارع فؤاد وحواريه الجانبية ، أتوقف عند كل مقهى ، أتلكا عند مقهى الكومبارس . كان من الواضح أننى فرح فرصة غامرة ، وأن سبب هذه الفرحة وجود قطعة الحشيش فى جيبى ؛ وأنتى أبحث عن عاطف سنبل لكى نعود معا إلى الشقة ونشرع فى تدخينها مع شكرى الخضرى أمين ، الذى لابد أن يكون هو الآخر قد تصرف فى بضعة كئوس يجمعها من بقايا قعدة الأستاذ كما يفعل دائما ...

ثم رايتنى أطرق باب الشقة ولا من مجيب . وكانت أصوات مهممة ومقارعة كنوس تيلفنى من خلف الباب فأعاد الطرق بشدة . كان يخيل لى أن قطعة الحشيش لاتزال فى جيبى أخرها منذ وقت طويل ؛ حيث أعطانيها ممثل كبير فى مقابل إرشادى له إلى بائع لديه صنف جيد . وكنت على ما يشبه الثقة من أن أحدا لن يفتح لى الباب . تذكرت بقلب منتفض أن شكرى الخضرى أمين قد درأنى منذ أيام بعيدة أقف أمام شبك الصرف الفورى فى الإذاعة ، وقد تلكا حتى رأنى أصرف الجنيهات الخمسة ؛ ولابد أنه أخبر عاطف سنبل بأن معنى نقودنا كبيرة أخفيها عنهما . كنت وأثنا أن شكرى الخضرى أمين لن يفر لى

هذه العنتانة أبدا ، وإن يقبل أى شرح أو تفسير . تذكرت أننى وقفت أمام هذا الباب نفس هذه الوقفة ليال كثيرة جدا ولم يفتح لى أحد ، ومع ذلك لا أدرى لماذا أعاد المحيء والطرق رغم يقينى بأن عاطف سنبل وشكرى الخضرى أمين قد لغظانى إلى الأبد .

ثم رايتنى أجرى بأقصى سرعة لهاوت داخل نفق مظلم رطب وقدور فى ذهنى أن ثمة فتحة قريبة توصل إلى سلم للخروج . ثم رايتنى مشرفا على حالة إغماء ، ثم تهاويت جالسا ، ثم رايتنى الهت فى جلستى بجوار عبد العليم العشرى فى مكتب بمجلة البوليس ؛ وكان يصاول استدراجى لمعرفة سبب حضورى المفاجيء على هذا النحو العصبى المنفل . لم أكن أعرف لماذا جئت ؛ ولكن بدا لى أننى أحوال النهوض والانصراف قبل أن يتراق لسانى بالدس فى حق عاطف سنبل وشكرى الخضرى أمين ، وإبلاغ عبد العليم العشرى بأنهما يبيتان فى شقته ويمارسان فيها السكر والعريضة . كان من الواضح أننى مضطرب جدا ، وأنتى أؤنب نفسى على إقدامى على هذه المحاولة الخسيسة التى لاشك تصفرننى فى عين عبد العليم وتضمنن بالذالة . وقفت مستعدا للانصراف . استبقائى ، أصر على معرفة السبب وراء زيارتى ؛ عايز فلوس ؟ لا ؛ فيه حاجة حصلت ؟ لا ؛ فيه حد متضايق معاك ؟ لا ؛ لا ؛ لا ؛ لا ؛ فما الأمر إذن ؟ مجرد زيارة فحسب .. إذن فاجلس لتشرّب الشاي . جلست على مضض وقد شعرت كأن حبل المشنقة ملف حول رقبتى ؛ وثمة مجهول فى مكان خفى يشيع لى بصقة ساخنة تسنقر على جبهتى ملتصقة بها ليتناثر منها رذاذ إلى عيني . شعرت بالتقزز فانتفضت فى غضب أنفثت حوى لى باحثا عن فعل بى هذه الفعلة الحقيرة ..

مرت دقائق طويلة كنت انتفض خلالا ، ثم تبينت أننى

قد تفرقت فوق بسطة في سلم الخدم ، حيث كانت
البسطة لاتزال عالقة بجبهتي ؛ فمددت يدي لأمسحها ؛
وكانت فردة حمام قد وقفت على حديد الدرابزين فوق رأسي
مباشرة ، وألقت فوق جبهتي بصفتها الثانية ؛ فمسحتها
هي الأخرى بقرف . وكان ضوء الصباح قد دهن السماء
والسلم والبئر بلون تريكوأزى رائع ؛ فتبينت أنني كنت —
منذ ساعات طويلة مضت — قد فرشت الجرتان على هذه
البسطة وتمددت مستغرقا في النوم بعد يأس من فتح باب
الثقة ، مثلما تعودت أن أفعل كلما تعبت من اللف ويشتت
من فتح الأبواب ..

ظللت متلفضا لدقائق أخرى طويلة خيل لي خلالها
أنني لن أستطيع فرد جسدي ، ثم تبينت أنني يجب أن
أراقب حركة البواب ، فانتظر حتى يجرى كعادته كل يوم
ليدخل المرحاض تحت بئر السلم مباشرة ويطلق على نفسه

الباب من الداخل ، لكي أتسلل على أطراف أصابعي
فأهبط إلى بئر السلم ، واتجه إلى الباب الخلفي للعمارة ،
فأزيع الترياس برفق وهدوء لافتح الباب وأتسلل خارجا ثم
أجذبه ثانية ، وأسرب يدي من خلال شبكته الحديدية
لأغلقه من الداخل كما كان . وهكذا لمعت الجرتان وطويته
بعناية تحت إبطي ، ووقفت منذويا على إحدى الدرجات
مداريا نفسي في شبكة الحديد . وكان القمر قد انعقد
تماما ، وانفجرت في وجهه أسارير السحاب ، وصفا
الاديم . وجين ظهر البواب يكح ويهبط ويهمهم دق قلبي
بعنف شديد ، فلما دخل المرحاض وأغلق الباب من الداخل
هدأت دقات قلبي وانتقلت الرعدة إلى ساقي ، فشروعت
أهبط في هدوء وحذر ؛ ولقد راح القمر يرقبني بفضول
شديد ، ويميل نحوي في نزق ونشاط ؛ ثم يهبط معي إلى
البئر درجة درجة .



تجليات الحداثة في ديوان

جمال القصاص شمس الرخام

— ١ —

الديوان من القصائد ، أو للديوان في مجمله ، ذلك أن الإطار الدلالي الكلي لا يمثل خصيصة شعرية ، بل تشترك فيه خطابات الشعر والنثر على سواء .

ويطرح الإطار الخارجي للإيقاع ، والنتائج الكلي ، يمكن الخلوص للبنية الداخلية وتناولها تحليليا للكشف عن نظامها ، وتحديد شبكة العلاقات فيها لاستيضاح ظواهر شعريتها . ولا شك أن المنهج الإحصائي يمثل — من وجهة نظرنا — أداة كسفية تساعد على إكساب الدراسة — أي دراسة — نوعا من الموضوعية التي لا تتناقى مع البعد الذاتي المتمثل في اختيار النص للدراسة ، ذلك أن الاختيار نوع من التقييم على نحو من الانحاء . وتحديد المنهج يقتضي تصديد منطقة العمل ، فالديوان ينتمي إلى الطبقة الثالثة من شعراء الحداثة الذين ظهرت إبداعاتهم في السبعينيات ، واستطاعوا أن يفرضوا حضورهم في الثمانينيات ، وأظن أنه سيكون لهم شأن خطير في التسعينيات ، ولعل أوضح الأصوات

إن مواجهة الخطاب الإبداعي تقتضي الإعلان عن منهج التعامل معه ، وهو منهج تلح عليه ، يوجه طاقته إلى الخطاب ذاته ولا يجاوزه إلى ما عداه من ملايسات الإنتاج ، سواء كانت الملايسات خاصة بالمبدع ، أو بما أبدعه .

وبما أن الخطاب ليس إلا صياغة لغوية ، فإن الترجمة الصحيح هو الذي يخلص الإخلاص كله لهذه الصياغة بكل محتوياتها الشكلية والمضمونية .

ول هذا المنهج لا يشغلنا كثيرا الانسياق في رصد الظواهر الإيقاعية — برغم أهميتها — إذ أن الإيقاع لا يدخل في صميم الشعرية ، وتعني بذلك الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية ، ولا ينفي هذا أن البنية الإيقاعية كان لها حضورها الخاص في الديوان .

كما لا يشغلنا رصد النتائج الدلالي الكلي لفردات

المستتر) ، ذلك أن كلا منهما يتعلق بمردود يفسرهما
يخلق في الفضاء .

كما يأتي أربعة وعشرون فعلا يحضر فاعلها صياغيا ،
لكن بينها فاصل صياغي يضعف من العلاقة الدلالية
بينهما . أما باقي الأفعال وعددها سبعة وتسعون فيظهر
فاعلها من العلاقة الدلالية بينهما . أما باقي الأفعال
وعدها سبعة وتسعون فيظهر فاعلها مقترنا بها صياغيا .

من هذا الإحصاء يتبين أن رؤية المبدع لعالمه كانت
منوطة بالأحداث وتجلياتها أكثر مما هي منوطة بالذوات
وفاعليتها في توجيه المعنى أو إنتاجه .

المؤشر الإحصائي الثالث يتعلق بكم (الضمائر) التي
احتواها الخطاب ، فقد بلغت ألفا ومائتين وسبعة وستين
ضميرا ، بمعدل تردد ضمير ونصف تقريبا للسطر الواحد
، فإذا أدركنا أن مائتين وستة عشر سطرًا مكونة من
كلمة أو كلمتين ، فإن هذا يعني كثافة تردد الضمائر ، وهذا
مؤشر خطير على ظاهرة حدائية لها تجلياتها الواسعة في
الخطاب الشعري الحدائي ، هي ظاهرة الغموض ، إذ أن
الضمير بمواضعه غير مكتمل الدلالة ، بل يحتاج مرجعا
يوضحه ، وهو ما يعني ازدواجية الحركة الذهنية عند
المتلقي بين الملفوظ والمقدر من ناحية ، ومرجع كل منهما
من ناحية أخرى ، فإذا أضفنا إلى ذلك أن كثيرا من
الضمائر تأتي بلا مرجع أصلا ، أو احتمالا لأكثر من
مرجع ، فإن هذا يدعونا إلى رد كثير من جوانب الغموض
إلى هذه الظاهرة الصياغية .

وتمثل القصيدة الأولى في الديوان هذه الظاهرة ، إذ
يأتي عنوانها (في دهشة غربتها) محملا بضمير الغياب
(غربتها) دون أن يكون له سابق ذكر في الحال أو المقال ،
ثم يتبع العنوان مجموعة أسطر محملة عليه دلالي :

الشعرية وأكثرها تميزا في هذه الطبقة هم — بدون
ترتيب — حسن طلب — عبد المنعم رمضان — حلمي
سالم — محمد سليمان — ولغت سلام — وليد منير —
أمجد ريان — محمد آدم — ثم شاعرنا جمال القصاص .

— ٢ —

والمواجهة الكمية للديوان تقدم مجموعة من
الإحصاءات اللافتة التي سوف توجه العملية التحليلية
وتؤثر فيها تأثيرا بالغا ، فخطاب جمال القصاص يتشكل
من ثمانية نصوص تحتوي على ثمانمائة وواحد وخمسين
سطرا بمعدل مائة وستة أسطر للنص الواحد ، وهو مؤشر
على طول النفس الشعري من ناحية ، ورحابة الدرك من
ناحية أخرى . ويلاحظ أنه من بين هذه الأسطر يأتي مائة
وسبعة وأربعون سطرًا مكونا من دالين وسبعون سطرًا من
دال واحد ، وسبعة أسطر بدون دوال ، هذا إذا صرفنا
النظر عن الدوال الناقصة الدلالة كالضمائر والإشارة
والموصلات ، وحروف المعاني ، وهو مؤشر له أهميته عندما
نعرض للظواهر المعجمية والدلالية في الديوان ، وليس
معنى هذا أن هذه الدوال لا تتدخل في إنتاج الدلالة ، لكن
معناه أنها لا تستقل بذلك ، فلا دلالة لها في ذاتها ، وإنما
دلالته مرهونة بسواها داخل السياق .

المؤشر الإحصائي الثاني ، أن الديوان يضم ثمانمائة
وثمانية وخمسين فعلا بمعدل فعل واحد للسطر الواحد
تقريبا ، وهو ما يشي بتدخل بعدين أساسيين في إنتاج
المعنى : الحدائيه بكل مفرداتها السالبة أو الموجبة ،
والزمنية بكل دوائرها الماضية والحاضرة والآتية .

ويلاحظ أنه من بين هذه الأفعال يأتي سبعمائة وواحد
وثلاثون فعلا يغيب فاعلها في الفضاء النصي ، سواء حضر
رمزه الصياغي (الضمير الظاهر) أو لم يحضر (الضمير

كانت بالفنّهدين تقيس مسافقتها
تتحيز بالشجر الذابل
في ظل ستاريتها
تشبك وحشتها (١)

حيث تحتوى الأسطر على سبعة ضمائر للغبية لا مرجع لها ، وإنما تحيل على مهود لا تدرك إلا الذات وحدها ، وهو إدراك لا يعنى المتلقى إلا بالقدر الذى يسمح له باستيعاب الحركة الذهنية للمبدع فيما هو مسموح به فحسب .

— ٣ —

ولا شك أن الظواهر المعجمية تلعب دورا بالغا في إنتاج المعنى ، بل إنها تشارك في إنتاج الشعرية ذاتها ، لكن ذلك مشروط بأمرين : أحدهما : أن يرتبط التعامل المعجمي بالنظر في العلاقات السياقية . الآخر : تجاوز إطار الدلالة المعجمية وامتلاء الدال بمعاني طارئة أو إضافية .

من هذا المنطلق تكون أكبر الظواهر المعجمية هي الخروج على المعجم ذاته ، حيث سعی خطاب جمال القصاص إلى الدخول في منطقة المجاز التي تعمل — أساسا — على خلط العلاقة بين الدال والدلول ، بل تعمل على تحطيمها تماما ، وقد تعامل الخطاب مع هذه البنية ثلاثمائة وخمس وثمانين مرة ، ثم أضاف إليها بنية التشبيه مائة وسبع وثلاثين مرة ، وبنية التكناية عشر مرات ، حيث يبلغ المجموع ثلاثمائة وخمس وثمانين بنية ، بمعدل تردد ٦ ،٠ من البنية للسطر الواحد تقريبا . وأهمية هذا المعدل في أن البنية ليست إفرادية ، وإنما تحتاج إلى وسط لغوي متعدد الدوال لتحل فيه ، مما يعنى أن انتشارها في الخطاب كان ذا كثافة عالية ، وهو ما يؤكد شاعرية الصياغة من ناحية ، ويوسع دائرة الفضاء الشعري من ناحية أخرى .

يقول الشاعر في (أرمى عليك بياض الحجر) :

اعيدى إلى براءة إثمى
وفكى أساور هذا السعف
ونامى قليلا بخصرى
ولا توقفيني
لعل أرتب هذا الفضاء
واشعل فيه حريق الخرف (٢)

فالحركة التعبيرية في مطلع الأسطر تتعلق بالمخاطب المحلق في الفضاء ، حيث تتوجه إليه الصياغة لتعديل موقفه من الذات ، وهذا التعديل ينصب على مهمة بالغة التعقيد لنقل (الإثم) إلى دائرة (البراءة) ، ولا يمكن فك هذا التعقيد إلا بالولوج إلى بنية التشبيه التي تقضى أن يفقد كل دال بعض خواصه حتى تصبح المقارنة التشبيهية بين (الإثم والبراءة) .

وتستمر صيغة الأمر في السطر الثانى لتجمع طرفين متنافرين دلاليا (فك — أساور) ويتم إزاحة التنافر باللجوء إلى بنية المجاز وشحن (أساور) بمعنى الحبال أو القيد ، ثم يتنامى هذا الناتج بالتصوّل — في نفس السطر — من الاستعارة إلى التشبيه ، مع إحداث عملية نقل صياغة فيتقدم المشبه به (أساور) على المشبه (السعف) ، وبهذا يستعيد فعل (الفك) طبيعته الدلالية .

وتستمر الأسطر على هذا النحو (الإحلال) ، فيحل معنى (السرير) في (الخصر) ، ويحل معنى (الغيبوبة) في (النوم) ، ويحل معنى (البيت) في (الفضاء) ، ويحل معنى (النار) في (الحريق) ، ثم تنتهى مجموعة الإحالات إلى بنية التشبيه (حريق الخرف) التي تنبئ عن امتلاك الذات لطاقة تكوينية تعيد بها تشكيل عالمها على نحو جديد .

ولا شك أن مجموعة (الإحالات) تقتضى تفريغ الدوال من معناها المعجمي لتكثف به محلقا في فضاء النص .

الظاهرة المعجمية الثانية التى تتدخل بحدّة في تشكيل المعنى ، هى تعامل الخطاب مع حقل (الماء) مائة وسبع عشرة مرة ، وهو تعامل لا يكاد يترك مفردة تنتمى إلى هذا الحقل إلا وأخضعها للاختيار لتؤدّى مهمتها سياقيا ، ولا يتناهى هذا الاختيار مع تخلص كثير من الدوال من طبيعتها المائية ، حيث يظل للدلالة المعجمية حضورها القوى في ذهن المتلقى ، ومن ثم فإنها تؤثر في إدراكه للمعنى .

يقول جمال القصاص في (البحيرة لا تزال نائمة) :

مرارا أقول له : للبحيرة باب وحيد
ولكنه يستدير إلى جسمه صارخا
صار لا يحتوينى (١)

فانتفاء (البحيرة) لحقل الماء أمر دهمي ، لكن مهمتها الدلالية هنا تتحول إلى الامتلاء بمعنى طارئ يساوى بينها وبين (العالم) ، لكن هذا التحول يحقق — في نفس الوقت — بقدر من الانتماء المعجمي ، إذ أن (البحيرة) — مائية أو غير مائية — مفردة من مفردات العالم ، من حيث امتلائها بكم من الرؤية الفيزيائية يمكن — على نحو من الأنحاء — ربطها بالعالم الداخلى للذات وتضمخها إلى درجة تجاوز إمكاناتها الحسية المحدودة .

والذى لا شك فيه أن هذا الحقل المائي قد أضاف إلى الخطاب جانبا كبيرا من شعريته ، خاصة إذا أدرّكنا امتلاءه بمثلقات ثقافية متعددة : أسطورية — فلسفية — صوفية — دينية . الظاهرة المعجمية الثالثة هى تدخل (حقل الزمن) بكل جزئياته في إنتاج المعنى ، فقد

بلغت مفرداته ثمانى وعشرين مفردة ، بمعدل تردد ثلاث مفردات للنص الواحد تقريبا وليس معنى قلة التردد ، ضلّة التدخل الدلالي ، بل معناه أن الدال يؤدّى مهمته انتشاريا بحيث يؤثر فيما يسبقه أو يليه ، أى أن منطق عمله غير محدود . والواقع أن هذا الحقل قد وضع الخطاب في إطار جدلية زمنية تتعالى على الزمن الوجداني ذاته ، مما يعطى الخطاب خصوصية يشارك بها سواء من الخطابات الشعرية .

وقد امتد هذا الحقل تركيبيا وتحليليا على صعيد واحد ، حيث تدرج في الصعود إلى دائرة (الأزمنة) ، وتدرج في النزول إلى دائرة (الثانية) ، وبينهما جاءت الفصول والشهور والساعات والدقائق ، والمواعيد والأوقات ، فإذا أضفنا إلى هذا الحقل الناتج الزمني المتنوع الصادر من مجموعة الأفعال ، فسوف ندرك كثافة التعامل مع هذا الحقل ، بل إن هذه الإضافة تصعد به إلى المرتبة الأولى في إنتاج الدلالة على وجه العموم . يقول القصاص في (رعد الأردواز) :

تطير الطيور ..
تحط على أنمل النهر أفراخها ثم تلعو
أرى امرأة تجدل الودع على جبهها
المستقيم ، بذلك بالرمل عشب
مواقبتها ، ثم تنفس في وشوشات
المحار يداها ، وشمس طريدة
— ترى أفسدته القصيدة
: تأخرت خمس دقائق
ويضع ثوان شديدة (٢)

ثم تأتي ظاهرة معجمية لافتة هى التعامل مع فعل (الكينونة) أربعاً وعشرين مرة ، بمعدل ثلاث مفردات

الحاضر (تبقى) لاستقبال عالم جديد ، ولا يمكن أن يكون شيء من ذلك إلا بإحداث حركة زمنية خاصة بالنص ، وهذا ما تكفل به السطر الثاني الذى تصدره فعل الكينونية ليحيل حركة الأرض من مكانيتها إلى الزمنية ، وبهذا التحول يفتح الحلم فى السطر الثالث ، لياتى فعل (الكينونية) مرة ثانية ليخلق الحلم فى زمن بعينه يقع فى منطقة بين الماضى والحاضر (كان ينقش) ، ومن ثم لا يتبقى للذات إلا (الاغتراب) بالغياب .

— ٤ —

ونقتضى الدراسة مجاوزة المعجمات إلى التركيبات ، وليس معنى هذا انفصال (التركيب) عما سبقه من الأفراد ، إذ أن العلاقة بينهما علاقة جدلية ، ولا يمكن تصور أحدهما منفصلا عن الآخر إلا إلى المستوى الغيبي الذى تصور فيه اللغويين كيفية نشأة اللغة ، وحتى فى هذا المستوى يظل (الإضمار) وسيلة تقديرية لنقل الدال من الأفراد إلى التركيب ، ومن هنا تكون أهمية محور التركيب فى تجاوزه لنطاق عنوانه .

وأظن أن رصد أهم الظواهر التركيبية قد يغنى عن المتابعة الكلية ، لأن الواقع التنفيذى — مساحة وزمانا — لا يسمح بهذا الرصد الشمولى ، والمهم — فى ذلك — أن تكون المحاولة محققة لما استهدفته من تتبع خصوصية التعبير فى الخطاب الشعرى الحداثى .

وأول الظواهر التعبيرية اللافتة هي كسر قواعد (الفصل والوصل) على معنى أن المبدع يعمد إلى تجاوز العلاقات التى تطفر على السطح ، والتوجه إلى العلاقات العميقة وإحكامها .

ويبدو أن هذا النمط التركيبى أصبح خاصة تعبيرية

للنص الواحد . حقيقة أن هذا الفعل ليس من الدوال التى تحتاج إلى سياقات محددة ليغرس فيها ، على معنى أن دوره الغالب هو تهيئة السياق دون التدخل فى إنشائه ، لكن — على نحو آخر — يكون لهذا الفعل مهمة بالغة الخطورة عندما يتدخل فى صنع السياق من ناحية ، وإنتاج الدلالة من ناحية أخرى ، وقد تحمل فعل الكينونية هذه المهمة المزدوجة فى خطاب جمال القصاص (شمس الروحانم) من حيث كان أداة شعرية ، أو وسيلة تعبيرية لفتح عالم الحلم ، أو الإيغال فى درب الحكاية ، وقد أدى الفعل مهمته على نحو ثلاثى ، حيث اتصل بالزمن فى ماضيه وحاضره وآتيه ، أما من حيث المكان فقد ساعد الفعل على تهيئة الإطار المكاني بكل احتمالاته ، وبهذا كله أتاح للذات طاقة حركية وتخليقية هائلة تتجاوز بها إمكاناتها البشرية المحدودة ، إذ أصبحت قادرة على ممارسة اكتشافاتها الخاصة والعامة فى مناطق الممكن والمحال ، والمعقول واللامعقول ، أى أنها أخذت سلطة غير بشرية فى تشكيل عالما على نحو خاص .

يقول الشاعر فى (هل ذهبت إلى البصر .. هل قال لك ؟)

ما الذى قد تبقى إذن ؟ ؟

كانت الأرض تكما دورتها

كلما رف طائرها القرحى بيبابه

كان ينقش وهم صبايتها فى يديه بوهم غيابه^(٥)

وقد تدخل فعل (الكينونية) مرتين فى الأسطر بهدف مزدوج ، من حيث فتح باب الحكاية وأدخلها دائرة الحلم فى نفس الوقت ، ومن حيث حقق ثنائية زمنية توحد بين (الماضى والحاضر) فى نفس الوقت أيضا ، فالسطر الأول يطرح من العالم مفرداته القديمة (الماضية) ليهيئ

ملازمة لشعراء الحداثة حتى في خطاباتهم النظرية ، فعندما قدم جمال القصاص ديوانه بإهداء أسرى استند على هذه الظاهرة ، وأسقط حرف العطف بين طرفين يحملان وظيفة نحوية واحدة : (محمد — نهلة) .

أما الديوان فقد ازدهم بهذه الظاهرة ، وربما كان ذلك أحد مسببات الغموض الحداثي ، إذ أن المتلقى لا يسهل عليه اكتشاف العلاقات بين التراكيب ، ومن ثم يصعب عليه الوصول إلى الناتج الدلالي ، وهو ما يقتضى حركة أخرى تتجاوز السطوح إلى الأعماق .

يقول الشاعر (رماذ الوردواز) :

ديسمبر أقسى الشهور

سعال بطيء

سماء تهتدم أنفاسها في انخفالات روعي

وروح تعلق أجراسها في مرأيا السماء

بأى ملاعق أخرى أبيع حياتي

وباردة قهوتي وإدواء تكسر ؟ ؟ (١)

فالسطر الأخير يجمع بين تركيبين منفصلين تمام الانفصال على مستوى المدرك الخارجى ، ومن ثم يكون وصلهما بإداة العطف خروجاً على التقاليد البلاغية ، لكن التأمل في الجملتين — تحمياً — يكشف عن علاقة حميمة تجمع بينهما ، فبرودة القهوة حصل في فضائها غيوبة الذات عن واقعها ، وأنسحاب الزمن من بن يديها في غفلة مقصودة ، ثم يأتي التركيب الثانى ليعلن عن عبثية الواقع ، وأن اللقد أمر مفترض منذ البداية ، لذا أن انكسار الإناء جاء لعل غير صحيحة وهى برودته ، مما يشى بافتقاد المنطقية في الواقع كله . وربما كان تعامل شعراء الحداثة مع هذا البناء الصياغى بفعل مخلفات ترسبت في أعماقهم من الموروث القديم ، على عكس

ما يتصور البعض أن هذه الظاهرة مغرقة في حداثيتها ، فقد استخدم الخطاب القرآنى هذا البناء التركيبى كثيراً ، وهو ما استدعى من المفسرين جهداً إضافياً في التحرك العميق حتى يمكنهم الكشف عن العلاقات النظامية ، ففى قوله تعالى :

« يسألونك عن الألهة قبل هى مواقف للناس والصحج . وليس البريان تاتوا البيوت من ظهورها » (٢) فإى ارتباط بين أحكام الألهة وبين حكم إتيان البيوت من ظهورها ، وقد توجه المفسرون لكشف هذا الارتباط إلى دائرة الاحتمالات العميقة ، وأول هذه الاحتمالات : أنه لما ذكر مواقف الحج ، وكان من عاداتهم أن بعضهم إذا أحرم لم يدخل بيتاً ولا خيمة ولاخباء من باب ، وإنما يلجأ إلى الدخول من الخلف ، فقبل ليس هذا من البر وإنما البر تقوى الله .

الاحتمال الثانى : أن يكون في البين جملة غائبة في فضاء النص ، أى أن السؤال عن الألهة لا مبرر له ؛ لأن ما يخلفه الله فيه مصلحة مؤكدة ، فطال بهم بترك السؤال في هذا والنظر فيما يفعلونه مما ليس من البر وهو دخول البيوت من ظهورها .

الثالث : أن يكون التركيب كله وارداً على جهة التمثيل ، وكان سؤالهم عن الألهة فيه كثير من التعتن والمبالطة مثمما يدخل الإنسان البيوت من ظهورها(٣) .

وهذه البنية المنحرفة لم تكن قصراً على الخطاب القرآنى ، بل استفاضت في الخطاب الشعرى ، وأهم لها الدارسون بين رافض وقابل ، وقد دار حوار طويل حول قول أبى تمام :

لا والذي هو عالم ان النوى
صبر وإن ابا الحسين كريم

فأى علاقة بين (مرارة النوى) و (كرم أبى
الحسين) ؟ ، البعض خطأ الشاعر في عقد هذه العلاقة ،
والبعض رأى فيها قدرة إبداعية على مستوى العمق نتيجة
لإدراك التكامل الضدى بين (مرارة النوى وحلاوة
الكرم)^(٩) .

ثانية هذه الظواهر .

تعدد الوظائف النحوية للدال الواحد ، وهو ما يدخل
البنية دائرة الاحتمالات الدالية ، حيث يتحمل الفعل
الواحد أكثر من فاعل دلالي ونحوى على صعيد واحد .

يقول جمال القصاص في (دهشة غربتها) :

الشمس على كتف النهر التفت

في فرشاة الماء انغمست

أشباح من طين ، من نور ، من رمل^(١٠)

فالفعل (انغمست) يحتاج إلى فاعل يقوم بمهمة
تحقيق الحدث ، وهنا تقدم البنية احتماليين :

الاول : أن يستكن في الفعل (ضمير) يعود على
(الشمس) ، وهو ما يعنى أن الشمس قد قامت بمهمة
الابتداء في تجرير المعنى ، كما قامت بمهمة الفاعل عن
طريق — الضمير — الذى انغمس في (فرشاة الماء) .

الثاني : أن تكون (أشباح) هى فاعل الانغماس ،
بحيث تخلص (الشمس) لمهمة الابتداء .

كما يمكن أن تؤدى (أشباح) وظيفة الابتداء ،
ويخلص الفعل (للشمس) .

ومجموعة هذه الاحتمالات هى التى تؤدى إلى تعدد

النواتج الدالية ، كما أنها تدفع المتلقى إلى منطقة
الغموض ، وإعمال اختياراته للتغاضى إلى المراد .

ثالثة الظواهر : تناثر جداول الاختيارات المعجمية ، إذ
المألوف أن تتوجه إمكانات المبدع — في تكوين جملة — إلى
الاختيارات المعجمية التى يجمع بينها نوع من التوافق
الدلالي : لكن الملاحظ — في شعر الحداثة عموما وشعر
جمال القصاص خصوصا — أن الاختيارات تاتى —
غالبا — من حقول متنافرة تعمل على خلق فراغات دلالية
يسمح مردودها في الفضاء الشعرى .

يقول الشاعر في (هل ذهبت إلى البصر .. هل قال
لك ؟)^(١١) :

قال فتى لحبيبته — ذات يوم — أحبك

أنت سفينة روحى ونافذتى .

فانجنت فوق مزولة الوقت

تخفى عرائسها في رمد المرايا

تفتش في دفتر الماء عن ظلها

عن يد لا تباعد ما بين صرختها والحفيف

وعن ممر ليس ينكسر القلب فيه

وعن حجر لا يؤول نبض العصفير^(١٢) .

تتحرك مجموعة الاختيارات داخل حقول تناثر أكثر
مما تتألف ، بدءا من السطر الثاني ، حيث يأتي الضمير
(أنت) متعلقا مع خبره (سفينة) ، وهما دالان
لا يتألفان ، لأن الضمير — بحكم مواضعته — يحتاج إلى
مخاطب ، ودال السفينة لا يصلح لهذه المهمة دلاليا ، ثم
يزداد التناثر عن طريق التضاد بين (سفينة) و
(روحى) ، ثم تنتهى هذه الدفقة الشعرية بعطف
(نافذتى) على (سفينة) برغم انقطاع العلاقة بينهما ،
ولا يمكن رد التناثر إلى التآلف — في السطر كله —

إلا يتبدل بنية التشبيه بكل إمكاناته في المقارنة والمقابلة .
ويستمر الأسطر على هذا النحو التركيبي ليصل التناظر
إلى قمته في السطرين الأخيرين ، حيث يتم الجمع بين :

مطر — ينكسر — القلب

حجر — تأويل — نبض — عصافير

ولا تسعف الأدوات المسببة (و— عن — ليس —
فيه — عن — لا) في تحقيق التوافق بين هذه الحقول ،
ومن ثم تتدخل بنية الاستعارة لتحقيقه على نحو يصدم
المتلقي ، أو يضعه في متاهة التأويل بعيدا عن منطقة
التفسير .

رابعة هذه الظواهر :

تعدد احتمالات التعليق في البنية العميقة ، ونعني بذلك
أن (الجار والمجرور) لا يد لهما من دال يقطعان به ، يكون
مرجعا في تحديد المعنى ، والمألوف — نحويا — أن يكون
المرجع محذوا ، لكن شعراء الحداثة — في مغامراتهم
اللغوية — خرجوا من هذا النمط المحفوظ الذي يرسم خطة
واضحة لإنتاج المعنى ، إلى نمط آخر يقوم — أيضا — على
الاحتمالات التي تولد أكثر من معنى للأداء الواحد .

يقول جمال الغصاص (في دهشة غربتها)

تخرج ...

أحصنة صبايتها

تنكسر في دهشته

تلفحها

برذاذ فراشتها

تستحلب عتمته^(١٢) .

فالجار والمجرور (برذاذ) يصلح أن يتعلق بالفعل

(تلفحها) ، ويكون التركيب على هذا : (تلفحها برذاذ
فراشتها) ، كما يصلح أن يتعلق بـ (تستحلب) ،
ويكون التركيب على هذا : (برذاذ فراشتها تستحلب
عتمته) ، فلي الاحتمال الأول يتوجه لفتح الرذاذ إلى
(أحصنة الصباية) لزيادة فاعلية الخروج إلى عالم
النضارة والتهيج والحب . أما على الاحتمال الآخر ، فإن
(رذاذ الفراشة) يكون عاملا مساعدا في طبيعة
(الاستحلاب) وتسلمه على دال يتناظر معه معجميا
(عتمته) .

خامسة الظواهر :

ما أسماء القدماء (تقارص الأداتين) حيث يزيح
الحرف حرفا آخر ليحل محله ويؤدي وظيفته بالغياب ، ثم
يؤدي وظيفته الأصلية بالحضور ، وهو ما نسميه الحركة
الموضعية للصياغة ، إذ يتم التحول الدلال في نقطة
واحدة ، ليفرز ناتجا ثنائيا التكوين ، وهذه الظاهرة لها
شيوعتها الكبير في الموروث الشعري والنثري ، كما لها
حضور واضح في شعر الحداثة . يقول الشاعر في نفس
النص :

كانت تقسربل في دمها المحجون

غبار لغافته يتكلس بين أصابعها

يكوى شفتيتها^(١٣) ..

فعدية الفعل (تقسربل) إنما يكون بـ (الباء) ، أما
تعديته بـ (في) فهو ما يفسح الصياغة في دائرة
الاحتمالات ، وهي خصيصة شعرية من الطراز الأول ،
ذلك أننا أصبحنا أمام احتمالين ، الأول : أن يؤدي الفعل
مهمتين دلالتيتين معا ، حيث يقدم معنى (اللبس) ، وهو
ما يتناهى مع حرف الجر (في) ، كما يقدم معنى
(التمرغ) أو (التخبط) ، وهو ما يناسب الحرف .

والواقع أن التشكيل الدلالي في الديوان ينتمي كلية إلى المعاني الثواني — كما يقول عبد القاهر الجرجاني — على معنى أن الكشف عنه يحتاج إلى التأمّل الواعي الذي يتجاوز السطوح إلى الأعماق ، ويتغاضى عن الروابط الخارجية المحسوسة التي قد تكون متصلة في بعض الأحيان ، ولكشف عن هذا التشكيل الدلالي فإن الدراسة تعمل على رصد مجموعة ظواهر دلالية لافتة .

الظاهرة الأولى :

اتجاه الصياغة إلى بنية (تركيبية دلالية) فريدة تطن عن تمزق الذات داخليا وخارجيا ، والبعض يطلق على هذه الظاهرة مصطلح (الحوار الداخلي) ، وإن كنت أؤثر — في مجال الخطاب الشعري — أن أسميها (تجريدا) على حسب المصطلح البلاغي القديم ، حيث تجرد الذات منها ذاتا أخرى ، ثم تتعامل معها صياغيا تعاملدا داخليا .

والحقيقة أن بنية التجريد تتدخل في إنتاج دلالة الديوان على أنحاء متميزة .
التحرر الأول : يتم فيه تكثيف الصياغة في دال واحد يحمل الفعل والفاعل والمفعول ، على أن يكون الفاعل هو المفعول دلاليا . يقول الشاعر :

أفيقي .. أعدى لنا الشئ والكعكتين
وردي إلى أنهار الأغانى
لأعرف : كيف أحبك
وأهرب مني إلى أن أراني^(١٥)

فهذه الدقة الشعرية تنول إلى الانشطار الذاتي داخل الفعل (أراني) الذي يأتي فاعله (أنا) مغيبا في الفضاء ، ثم يأتي المفعول من خلال مؤشره الصياغي

الاحتمال الآخر : أن تتسلط الاحتمالات على الحرف ذاته ، فيؤدى مهمته الأصلية متطلبا على المعنى الوضعي في الفعل ، أو أن يتحمل معنى (الباء) فيؤدى وظيفتها متسارقا مع دلالة الفعل السابق عليه .

وأهمية هذا التعامل الصياغي أن ينقل الناتج الشعري من دائرة الوحدة إلى الكثرة ، ومن ثم يدخل منطقة الغموض الفني المطلوب ، ويتيح — في نفس الوقت — للمتلقي قدرا من تحمل المسؤولية في الوصول إلى هذا الناتج .

سادسة الظواهر :

كسر التماسك بين التراكيب بإحداث مخالفة تعبيرية لا ينتظرها المتلقي ، وهوما أسماء القدماء (الالتفات) ، وهو بنية عدولية تحمل إلى الصياغة شحنة هائلة من الشعرية نتيجة لتعاملها مع ردود الفعل أكثر من تعاملها مع الفعل ، وقد تحرك جمال القصاص إلى هذه البنية في منطقتين : (الأعداد — الضمائر) .

يقول الشاعر في (البحرية لا تزال قائمة) :

— لقد كنت بالأمس شخصا وحيدا
— لماذا غدا اليوم شخصين^(١٦) .

فالسطر الأول يفوح في زمن المعنى بالانكفاء على بداية الدالين (كنت) و (بالأمس) ، غير أن هذا الزمن يتعلق بالذات في دائرة حضورها المباشر من خلال التاء في (كنت) ، ثم ينكسر هذا الحضور — في السطر الثاني — بإسناد الفعل (غدا) إلى ضمير الغياب (هو) ، وبين الحضور والغياب ، تتحول الذات داخليا من حالة التناغم القديم إلى حالة التمزق الواقع ، ولا يؤثر في البنية اختلاف الأصوات المتناوية طالما ظل مرجع الضميرين واحدا .

(الياء) ، بينما الواقع الدلال يوحد بين الفاعل والمفعول .
 إذ أن الرؤية التي تقوم بها الذات الغائبة (أنا) تتسلط
 على (الأنا) الحاضرة في نفس الوقت ، مما يؤكد الطبيعة
 الانشطارية للذات بين الإيجاب والسلب ، أو بين الفاعلية
 والمفعولية .

وقد يأتي الانشطار بتعزق الذات بين دالين منفصلين
 يحمل كل منهما جزءا منها ، أو لنقل إن كل دال يساوي
 الذات ولا يساويها على صعيد واحد :

نعد يدينا ، ونقضم تفاحتين ، نلفهما كوكبين
 صغيرين ، نشغل بينهما جمرتين
 تضيق المسافة بيني ، وبينى ، انظر كيف (١٧) .

فالدالان (بينى وبينى) يحملان الذات — على
 الشمول — لوضعها في بنية التجريد ، أو يحملانها على
 البعضية لتأكيد الطبيعة الانشطارية داخليا .

وقد تأتي بنية التجريد ثنائية الصياغة على المستوى
 السطحي ، متوصدة على المستوى العميق ، فيكون
 الانشطار خارجيا وداخليا :

لا تعبرينى سريعا ... فلى لحظة
 كى اشد حائى ببائى ، أنواع قائلتى
 واجود اسمى ، احاذى خطاى (١٨) .

فالذات تتعامل مع بعض متعلقاتها (خطاى) لتحاول
 أن تخلق معها نوعا من التوازن المركب ، بالرغم من أن
 الخطى لا تنفصل عنها إلا في منطق الوهم ، وهو ما يعلن
 عن انفصام داخلى في الذات ، ثم انفصام خارجى بينها
 وبين ما يتعلق بها .

الظاهرة الثانية :

وهى تمثل — في الواقع — نوعا من رؤية العالم
 وإدراكه على نحو خاص ، وذلك بخلق مفردات جديدة تشق
 بوجود كثرة غير محدودة لا يعيها إلا المبدع وحده ، وهى
 ظاهرة وفيرة في شعر الحدادة ، كما هى وفيرة في خطاب
 جمال القصاص ، وربما كان هذا المستهدف الدلال وراء
 اختيار عنوان الديوان (شمس الرخام) ، وذلك أن مفهوم
 المخالفة والتناظر يقتضى وجود (شمس الحجر)
 و (شمس الحمى) و (شمس التراب) ، وهو تكثر
 لا يعرف منطقة يتوقف عندها .

ومتابعة الخطاب تكشف عن تردد الظاهرة معلنة تفتت
 العالم تمهيدا للولوج في عالم الحلم الذى يعيشه شعراء
 الحدادة ، فهناك (خشب النوم) الذى يستدعى (خشب
 اليقظة) وهناك (عشب الليل) الذى يستدعى (عشب
 النهار) ، وهناك (طائر الروح) الذى يستدعى (طائر
 الجسد) ، وهناك (عشب الوقت) الذى يستدعى
 (عشب المكان) وهناك (كراسات النور) التى تستدعى
 (كراسات الظلام) (١٨) .

الظاهرة الثالثة :

هى (المارقة) التى تكاد تهبط على إنتاج المعنى
 طولاً وعمقا ، ولا تقصد المارقة الجزئية التى تتملق
 بالدوال الإفرادية — برغم أهميتها أسلوبيا — وبرغم
 تردها في الديوان تسعا وعشرين مرة بمعدل أربع بنى
 للنص الواحد تقريبا ، وإنما تقصد المارقة السياقية التى
 تتعامل مع مفردات العالم من منطق (التقابل والتوازن)
 اللذين يتولان أحيانا إلى (التكامل) ، دون دخول في مقولة
 (الدراما) وخطوطها المتصادمة .

يقول جمال القصاص :

استحلت حرقته ، ومحت ناحية

الحقل ، وحكمت حكمتها ، انسطحت

كان الشارع منطلعا

ضوضاء المهني

تفسد عادات القلب (١٩) .

فهذا الامتداد المكاني والزمني يسمح بتشكيل إطارين متمايزين على صعيد الرؤية الشعرية ، فبينما تبدأ الحركة التعبيرية من دائرة (الريف) ، تتنامى إلى دائرة (المدينة) ، دون أن يكون في هذا التنامي قفزة تعلن حدة التقابل ، أو تصادم يعلن تضاد الخيوط الدلالية . وإنما تساقط يعلن عن التكامل المدهش بين عالمين مفارقين .

وقد تكون المفارقة وسيلة لتفجير الواقع بكل عبقثته ، وتفرغته من الإيجابية ، حيث تتداخل الحدود ، فتدخل الوحدة في الكثرة ، والكثرة في الوحدة :

في عكس حنين الشط اصطفت

صفر + صفر

صفر — صفر

ميزان المدفوعات ، الممنوعات ، المسروقات
الأشياء انفرطت ، واختلعت (٢٠) .

واللافت في هذه الدفقة التعبيرية ، تعامل الخطاب مع لغة أدبية لإنتاج دلالية شعرية ذات شفافية عالية ، فاعلة في إنتاج دلالة مهشمة .

الظاهرة الرابعة :

هي دخول الديوان دائرة (التناص) من منطلق استحضار خلفية غائبة تساند الخطاب في إنتاج دلالاته الكلية والجزئية ، وهو ما يؤكد طبيعة التواصل الإبداعي الذي يلغى مقولة الانفصال الفني .

والحق أن ظواهر التناص في خطاب جمال القصاص كانت موطئة في مهمة مزدوجة ، هي تحقيق ثنائية الوعي ، وعي المبدع ، وعي النص المستدعي ، أو وعي الشخصية التي تم استدعاؤها ، ومعنى هذا أن الخطاب قد حاز لفتين : لفته ، ولغة النص الدخيل ، وهو نوع من الانفتاح الذي يثرى لغة الإبداع ويخصبها بملفوظات إضافية يتم استحضارها عن وعي أحيانا ، ويدون وعي أحيانا أخرى ، ويقوم على التوافق أحيانا ، والتصادم أحيانا أخرى .

وربما كانت أكثر ظواهر التناص (الاقتباس) من الخطاب القرآني الذي تم سبع مرات بمعدل اقتباس لكل نص تقريبا . يقول الشاعر في (أرمي عليك بياض الحجر) :

نرتجل اللحن والنأي ، نمشي وحيدين ، نقطف

من شجر الروح غصنين ، نقذف للنار غصنا

تصير سلاما ويردا ، وفكاهة تطلب الأكلين (٢١) .

فالخطاب الشعري يقتبس الخطاب القرآني في قوله تعالى : « قلنا يا نار كوني بردا وسلاما » (٢٢) في محاولة لامتلاك قدرة غير بشرية لإطفاء تفاعلات بشرية لا يمكن التعامل معها إلا بهذه المساندة المجاوزة لإمكانات الذات والموضوع .

كما تتعامل بنية التناص مع الخطاب الشعري التراثي على نحو اجتزائي ، فبتم — مثلا — استدعاء الشاعر العربي (العباس بن الأحنف) من خلال دالين مميزين مجتزئين من بيته الشهير :

أخط وأمحو ما خططت بعبرة

تسح على القريطاس سح غروب

يقول جمال القصاص :

فلمت ملامحها من نقوش الجدار
ونبضاتها تتقاطر في لجة الكاس
ترشح في جسمه كالغواء
تخط ، وتمحو
فتصحو الحرائق تحت ثيابه^(٢٣)

لكن المفارقة هنا أن الأول رصد المقابلة التعبيرية
خارجياً في (الخط والمحو) ، بينما الثاني نقل التقابل إلى
الداخل ، وأصبح (الخط والمحو) وسيلة لاشتغال
المشاعر ، لا مجرد رصد لانسكاب الدموع .

وقد تتدخل بنية التناص تكاملياً ، كما حدث عند
استدعاء خطاب أبي نواس :

حامل الهوى تعب يستخله الطرب

لكن يلاحظ أن التناص قد استحضر وسيطاً حاملاً
لخطاب أبي نواس إلى خطاب جمال القصاص (فيروز)
المطربة اللبنانية ، والوساطة هنا عنصر فاعل في التناص ،
من حيث النقل الزمني من المعنى إلى الحضور . ومن حيث
تحويل الطاقة الدلالية من كونها مقولة لقائل أول لا يقيم
اعتباراً حقيقياً لضمونها العاطفي الشفاف ، إلى قائل ثان
يكشف هذه الشفافيات ، بل يضيف إليها طابعاً إيقاعياً
علوياً ، ومن ثم يصل الخطاب إلى شاعرنا في إطاره
الصحيح ليوظفه في إنتاج دلالة صحيحة .

ويلاحظ أن عملية الاستدعاء لا تنصب على المقول
فحسب ، بل إنها تخلص — أحياناً — للقائل ، وبخاصة
إذا كان حاملاً لكمٍّ معين من الثقل الفكري والفني ، أي أن
الاستدعاء ينصرف إلى الخلفيات والهوامش والمتون قبل
أن يخلص لذوات ، وهو ما يساعد في تشكيل الوعي داخل
الخطاب ، سواء تم الاستدعاء بالرفض أم بالقبول .

يقول جمال القصاص :

تذكرت شيئاً مضى وابتسمت
هجوت ابن هاني ورامبو
وطوحت وردة بودلير والنفري^(٢٤) .

— ٦ —

من كل هذا يتكشف أننا في مواجهة خطاب شعري
هادئ له خصوصيته التي لا تتنازل مع دخول صاحبها في
دائرة إبداعية موسعة هي (طبقة شعراء السبعينيات) ،
وقد أمكن تحصيل هذه الخصوصية بتجاوز البنية
الإيقاعية الخارجية والإطار الدلالي الكلي ، والظلمن إلى
البنية التركيبية الداخلية من خلال منهج أسلوبى يجمع
بين الإحصاء والتحليل .

وقد أنصب الإيقاع على رصد الظواهر الكمية الالافقة في
الديوان ، وتفسير تدخلها دلالياً ، سواء أكان الكم ذا طابع
تجريدي — كما في إحصاء الأسطر — أو ذا طابع طبيعي
كما في الإحصاءات الإفرادية للأفعال والحقول الدلالية ،
وكما في الإحصاءات التركيبية التي اهتمت بالبنى العنودية
في الاستعارة والتشبيه .

وقد أدى هذا المنهج إلى الكشف عن بعض الظواهر
الحدائثية التي يشارك فيها الخطاب غيره من خطابات شعر
الحدائث ، وإن كان تعامله معها قد أكسبها نوعاً من
الخصوصية المميزة ، مثل كسر قواعد الترابط الجملي ،
وتعدد الوظائف النحوية للدال الواحد ، وتناثر جداول
الاختيار ، وإنخزال البنى — عموماً — دائرة الاحتمالات
بتقديمها في تشكيل مفارق للمقادة .

وهذه الظواهر — بدورها — كانت فاعلة في إنتاج دلالة
لها محاورها الطولية والراسمية ، من حيث التعبير عن تمرق

الذات داخليا وخارجيا ، وخلق مفردات جديدة في العالم ،
والالتكاء على المغارقة السياقية ، ثم استحضار خطابات
مساعدة كالخطاب القرآني ، والخطاب الشعري ،
واستدعاء شخوص بعينها لها ثقلها المعرفي .

١ - ديوان (شمس الرخام) - جمال القصاص - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩١ : ٥ .

٢ - السابق : ٥٢ .

٣ - السابق : ٣٧

٤ - السابق : ٣٦ .

٥ - السابق : ٤١ .

٦ - السابق : ٢٢ .

٧ - البقرة : ١٨٩ .

٨ - انظر : الطراز - يحيى العلوي - المقتطف بمصر سنة ١٩١٤ : ٤٩/٢ ، ٥٠ .

٩ - انظر . عروس الأفراح - السبكي - شرح التلخيص - عيسى البابي الحلبي بمصر سنة ١٩٣٧ ٢٠/٢٢ ، ٢٣ .

١٠ - ديوان شمس الرخام : ٩ .

١١ - السابق : ٤٥ ، ٤٦ .

١٢ - السابق : ٥ .

١٣ - السابق : ٦ .

١٤ - السابق : ٣٠ .

١٥ - السابق : ٥٦ .

١٦ - السابق : ٥٥ .

١٧ - السابق : ٤٥ .

١٨ - انظر على التوالي صفحات : ٥٦ ، ٩ ، ١١ ، ١٤ ، ١٤ من الديوان .

١٩ - السابق : ٨ .

٢٠ - السابق : ١٠ .

٢١ - السابق : ٥٤ .

٢٢ - الأنبياء : ٦٩ .

٢٣ - شمس الرخام : ٤٢ .

٢٤ - السابق : ٦١ .

ثلاث قصائد

١ حصاد

وقف الحصاد المتعبُ
 يمسحُ عرقَ الروحِ وينظرُ في إشفاقٍ
 نحو حقولِ نساءٍ يتململنَ
 ويتنفضنَ من الذكرى
 - ياه
 ابقينَ إلى أن اصنعَ من ولهي فخذينِ
 ومن نزلني عصفوراً
 يركضُ فوق زبيب الطلماتِ
 ومن ولعي بالسرةِ شكلَ الميضأةِ

فأغسل روعي بالماء
وأعضائي بالنار
وأعلن اني جسد أحد
تتخبأ فيه قبائل لا أعرفها .

٢ كان يدندن أغنية

في الشفق الذهبي
وجه يطفو
وكريم جداً هذا الطفل الملكي
إذ يصنع مائدة لذباب الصيف
وحط عليها عينيه وشفتيه
وراح يدندن أغنية
ليسامر كل ضيوف الحفلة
دون مبالاة باللحن الرسمي
يمشي منفرداً
يقطف باقات من ذيل القطة
كان خجولاً يبرزاء النهر

يجرّبُ أسماءَ أخرى للماءِ
وينشغلُ قليلاً
بالشفق المتكوى على صفصاف القريةِ
(كنت أراه من النافذة غريباً)
تتشاجرُ كل عصافير الجنةِ
حتى تلقى على كتفيه
تحاول أن تقتادَ الأغنيةَ إلى اللحنِ
ولكن الفجرى يراوغهن
ويبدأ في القهقهةِ
وقد حملته عصافيرُ الجنةِ من إبطيه
خفيفاً كالفلينِ
وتمضى في الأفق الذهبي

٣ الآخر

كانت تخلق في بطنِ
حمالة تديبها تلمع في زغبِ الضوءِ
وترمى عينيها كالخطابِ على

فتأخذني الرجفة كل مساء
حين تقوّد السكان كوابيس النوم المألوفة ،
وترصصهم في الأقبية المظلمة

كأسماءك دون رموس
ينتظرون الصحو أو الموت
كل مساء
تقف المرأة في الشباك ،
قبالة شهوتي النافذة كراسٍ حصانٍ ،

تبدأ في ترتيب طقوس غامضة
بينى والمرأة عشرون سنة
وثلاثة أمتار من ليل
حين تقابلنا بالصدفة

كانت لا تعرفنى
كنا غرباء تماماً في الليل
بدأت طقس العرى
فكذت أقولُ

كفى
ويكيت .

في حضرة الحكايات



الخوف القديم

خالتك «أم بلال» المرأة المقطوعة ودعت «بلال» كبتها ،
ووارثه المقبرة القديمة ، وعادت مع المشيعين للبلد مع
صفار الشمس .

كومة من جلاليب سوداء ، وطرح مبتلة بدمع العين ،
راجعة من دار البقاء إلى دار الفناء

يا نضرى يا ابنى . كبد أمك . انقصف شبابه وإسه
مدخلش دنيا .

نهنت عجز ، وأثارت برجلها العفرة .

وانقضت أيام .

راح فيها القمر ، وعاد .

خالتك «أم بلال» تقف في الوسخة ، أمامها محل «أمين
زايدة» الفكهاني يرض أقفاصاً من فاكهة آخر الموسم ،
ويجانبه مقامة نصبة مرشاه نعيم المسقة بالخيش وقش

الأرز ، والمحمولة على سيقان من خشب الكافور ، وكراسي
خوص مبعثرة في المكان وزبائن منتصف الليل يثرثرون من
غير معنى ويفتصبون من قلوبهم ضجكات لا تسر خاطراً ،
ولا تبهج نفساً .

في نور النصبة تتكور نسوة بجانب الجدار يسترن
وجوههن بطرحهن ، وتبرق في الضربة عيون لامعة
لحيوانات أسيرة .

سارت المرأة حتى اقتربت من المقهى تتأمل الناس بعين
زائفة وقالت :

— «بلال» .

هم رجل نصف همة ، يعكس وجهه الناشف دهشته
وتسائل :

— ايته ؟ . ماله ؟

— نادانى .

وتبادلوا النظر ، وقد تسلكت رعشة إلى أبدانهم :

— ناداكى ! ناداكى ازاي ؟ هو مش مات ؟

— نادانى من التربة .

— من التربة ! الوليَّة الظاهر إِنْخِلَتْ

تتمايل مراوحة مكانها ، تتأمل جمع الناس بنظراتها الزائفة ، غير مستقرة في مكان ، على فمها بسمة معلقة تشي بالخيل الذى ركبها فاطار منها العقل ، تشبك إصبعها في أذن «قلا» مملوءة بالماء ، يلتصق النور على سطحها البارد ويبرق ، ويبيدها الأخرى «هزّة» سوداء بها خبز فاضف ، وعلى كتفها ليل أبناها المفارق .

أعطتهم ظهرها وسارت . صاح فيها رجل :

— على فين يا وليّة ؟

استدارت المرأة الضئيلة ، المضروبة بذكري وحيدها وقالت :

— رايحة . رايحة له . هناك . في التراب .

ضحكّت ، ثم درجت على التراب في عمى الليل . من زقاق لزقاق ، ومن شارع لشارع . تسرّع على غير هدى ، تحيا أوقات جنونها وتنفوس في بشر حُرّزنها . تلقف عند ضريح الولي وتبتسم ، وتعتبر قنطرة التربة ، تتأمل الماء بضنى جريان التيار الذى ينساب شريانه إلى قلبها . تنفرط الكلمات من فمها لا تعنى شيئاً سوى : الرحيل . والوحدة والفراق ، ووحشة الدار، وعُزُس الولد المفارق . تتسلل عبر ممرات المقبرة فتزوى الصبابة من «قُلَّتْها» ، وتنصت لصوت الريح في أعلى الشجر ، وتتأمل الجمال الباركة على ظهر كل قبر .

أمام الفتحة سوّت الأرض السيخة بلحم الموت القديم ، وسمع قلبها نبض الليل . نشقت ثوب الولد ، وطوت وسادة وضعت عليها رأسها ، ولم تتم .

خالك «السيد سماعين» الشيخ الذى تجاوز السبعين

من زمان ، والذى يفادر بلده «الراهيين» كل جمعة ليزور صاحب خالك عبد الباري أبو موسى، فيفرشون الحصيرة تحت «ذكر» الثوب القديم ويتعشون متسامرين حتى مطلع الفجر .

خالك «السيد» هذا تدرج ركوبته الحماوى في ذلك الهزيع الآخر من ليل «هاتور» البارد ، عائدة إلى بلدها «الراهيين» بعد الزيارة ، مسرّجة بقطيفة حمراء ، وملجمة بلجام من جلد الثور ، وعلى رأسها زينة بجلاجل تلمع ضاربة أرض الأسفلت بحدائى من حديد لها صدى جليلا في ليل القرى .

خالك «السيد» هذا مفتوح الصدر على الآخر ، ينعشه الهواء ويبهجه ذلك السكات المحيط فيتمال عظمة الخالق ، ووحدانية النجوم في الملايل ، مركبة كالقوانيس في السماء الصالية . يتفكر في العالم الذى ينظمه صاحبه ، وفي الأجساد التى على مراقدها تعب من كد النهار ، ويتمال بَرّيّة من غيطان حواليه ، ناعسة تحت فضاء لؤلؤ الفسح .

— سيحانه .

قالها ونخس الحمار في جنبه فهمّ بالخطوة الواسعة . انحرفت الركوبة عن السكة الزراعية إلى المشاية القرابية التى تقود لسكة التراب . كان كلما اقترب يقرأ الفاتحة وسورة العصر ، وآية الكرسي مرات . ما يشأه كلما أوغل الليل ظهور أرواح الموتى الهائمين باحثين عن ملاذ ، ويأسهم الله « أهل تحت الأرض » الذين يكسبون على فكره فيكلف القراءة ، ويطلق التعاويذ .

تجاوز «الحماوى» أول المقبرة ، بعدها انخبل فجأة ، ورجع بظهره يرمات يارفس، مطوحاً برأسه بلا معنى ، يتخبّط في خوفه ، ويدور كمن ركب الجحيم ، خاف الخال على

نفسه أن يهوى من فوق ظهر الركوبة قلبد على مقدمة السرج ، ولصق قدميه في جنب الحيوان وصرخ متخبطا :
— حاه .. هش . حاه .. مالك اتخبلت كده ؟ . جاتك الخم .

في نفس اللحظة تخطو خالك «أم بلال» آتية في سحرها الخفى كالمنومة ، تبرز من قلب الظلام خارجة من عمق قبر ابنها تكتسى بسواد أيامها وتبتسم ، لها وجه يشف تحت النجوم ، تتقدم وتقبض بمضالها على مقود الحيوان مبتسمة في وجه الرجل .

خالك «السيد» مات في جلده ، وضريه الخوف من أعلى عموده القفري حتى أسفله ، ولم يستطع حبس يوله فتركه غصبا عنه يسيل ، فاذا الحس حتى بسخونة الماء .

صرخ الشيخ في الليل صرخته فجابت آخر الدنيا .

انبجح النهار .

دبت رجل ابن آدم على السكة .

أول خلائق البلد يسير في أول لعة للصبح ، ذاهبا لزعره . يمر عبر طريق المقابر فيعثر، صدفه على امرأة متشمسة السواد ، تبتسم ، قابضة بمخالبها على عنان ركوبة مطهمة بالنحاس ، والأجراس ، والقطيفة الحمراء فيما يمتطي ظهرها الرجل كبير السن ، لكنه كان ميتاً .

الوز العراقي

شء غريب ...

كان السماء تسكنني ، وأنا أدور بها بغير جناحين ، مبهود النفس ، تزحم عيني الألوان ، وصبوة للنهار ، وأنا من غير جناحين ، والشمس عروس في ثوب من خيوط الذهب . أهبط وأصعد حتى السماء التي تسكنني ، مالاكأ وحدى الفضاء المفتوح ، يباذن ربه تعالى ، متهاديا كطائر .

تحت عيني البلد ، والمقام ، أبتهج وأنا أطير ، وأصرخ من الفرح ، وأنا أهوى . أنادى على عيال الحارة .. هيه ... هيه ... هيه ... هل أنادى على السماء البعيدة ، والحق بمخزرات الطيور . أهبط حتى مجرى النهر ، وأصعد ثانية حتى التضوم البعيدة . ها هم أخوتي ، ورفقائي عند البستان ، يصنعون مراكب اللوق ، وتمائيل الطين ، ويلعبون الكرة الشرباب . يشيرون ناحيتي بأصابع صغيرة ويصيحون « الولد يطير ... الولد يطير » .

انتبهتُ على زغدة في جنبى :

— مالك يا ولد ؟ . ناقص قرقرص وانت نايم .

فتحتُ عيني معاتباً :

— ياسلام يا أمه . صحتينى ليه بس من عز الحلم ؟

— حلم ! خير . اللهم اجعله خير .

— كنت باحلم إنى باطير .

— يوه . إيه حكاية الحلم ده معاك يا ضنايا ؟ .

ضربتني على فخذى ، وعابشتني . هزشت لى ظهري ، فأحسستُ بطراوة يدها وتعومة كفها ، وقبلتني على خدى :
— قوم يا ولد بلاش دلع .

بدأ لى الغوم مفرحاً ، فسأردتُ أن أعود إليه وتناميتُ فارداً يدهنى على آخره ، شادا الغطاء حتى اذنى :

— والننى سيبينى يا أمه أنام ، يمكن الحلم يرجع

ثانى .

وانقلبتُ على جنبى .

رأى التى ما يزال يسكنها اللون الأزرق ، واللون الأخضر ، ولون الفضة ، ولسانى الذى يلحس الريح ، وصور المقام ، والعيال ، والشمس التي تضرب ماء النهر . « لو يأتى النوم من الطاقة فيأخذنى ثانية حتى السماء البعيدة ... لو .. »

— يا واد قوم الشمس ملت البلد .

تأملت الصباح على الحائط بشعلته المطموسة
بالهباب ، وصندوق الخشب ، والبريه المركون بجانب
ممشته العيش المستقرة في الركن ولها رائحة .

يعادوني حلم الطيران ، دائما أطيّر في المنام . أفرح
بالنهار وأترك نفسي أعود على الجسر عاملا من ذراعي
جناحين ، وأظل أطيّر مثل الطائفة ، مطلقا صوتا ممدودا
كالأزيز . يشير ناحيتي العيال قائلين :

— الواد ده أهبل ... فأكبر نفسه طيارة .

ويضحكون .

من خلال الشباك سمعت أبواباً تفتح ، وأقداما تخطو
على السكة ، وأصواتا ترن في الساحة . تأكدت أن النهار
قد طلع ، وأن الحلم قد غابر وأن يعود .

صحوّت وبخلت في ثوبتي «الزّنجر» المخطّط رششت
وجهي بماء الحنفية ، ولطّخت مخرّطة الجبّة القريش ،
رشقة من عيش الفصح ، وخطوت عتبة الدار إلى الحارة
متوجهاً لِقَمّ البحر .

كانوا هناك يتحلقون حول جرو صغير (العيال الذين
أراهم في الحلم) وقد شدوه من رقبتهم بحبل بينما ينبع
الجرو نباحات صغيرة ، ومقطعة كالصغير . يعابثونه
فيهمج عليهم هجمات خائبة على طول الحبل المشدود في
رقبتهم ، خلفهم الدار ، وتوتة الحاج «زهران» ، ويشتر
«المصاروة» المُتَعَيّن .

راوني قداما فأشار ناحيتي الولد «محمود» وصاح .

— أبو ناموسية كحل وصل يا عيال .

وضحكوا .

صعد دمي ، وبلعت ريقى ، وشممت رائحة روّث
البهيم ، وتأكدت بأن يومي طويل مع أولاد الحرام هؤلاء .

قلت :

— مش امبارح حلعت بزّده انتى باطير .

— تانى .

— آه والله .

— الواد ده إيه حكايت مع الطيران ؟ .

— مش باقول لكم إنه فاكركم نفسه طيارة .

وجعلوا يكشطون وجه الماء بقطع الشفاف ، وكلما
زحفت شفافة إلى بعيد هللا . ربط الولد صاحب الجرو
جروه في شجرة السنط على الدار ، وصعد التوتة يهر
فروعها فيسقط الثمر على الأرض في هبذات مكتومة ،
وكانوا يلتقطونه نافخين منه التراب ، فيما تترك أقدامهم
الحافية على الأرض علامات .

رفع «المحمدي» ابن خضرة الفاسكة رأسه وقال في أمام

العيال :

— وأنت يا له مادام يتحب الطيران كده ، روح اسرح
لغاية حوض «الغنايم» فتلاقى هناك الوز العراقي . اصمك
لك في رجل واحدة وهى متأخذك وتطير طوالى .
ومضوا .

صفرّت أذنائى . وادركت اللحظة أن الولد هبش قلبي .
وتذكرت حكايات البلد عن الوز العراقي .

تقدّمت ناحية البئر الفويط ونظرت فيه مستندا إلى
صوره الحجري . صرخت «هرووه» فجاءت «هرووه» أخرى
صاعدة من قرار البئر . صرخت ثانية «الوز العراقي»
فدومت حتى البراح البعيد .

«المحمدي» ابن خضرة . ابن الأولية التى يبيت في شق
كعبها اللعيان ، أطار علفي ، وفتح أمام عيني سكة وعرة .
هل أرواح لأرض «الغنايم» وأرى الوز العراقي هناك ؟
عزمت ، وتكلّمت .

أخذت طريق «المشروع» وعبرت القنطرة الخشب ،



دخلتُ أرض الذرة ، ومشييت محاذرا حتى شربلتُ على الأرض والياء الشراقي. كان الطير هناك في منازل ربه ، ينحني على الأرض كأنفار العزيق ، ويبدو في بياضه المشوب بحمرة خفيفة كأهل الله الساجدين . كانت كل ورة في حجم رجل ، لها ساقان ممدودان ، ورقبة طويلة بها رأس صغير . الأرض الشراقي مشقة ، تأتي مياه الري

وتوغلتُ وحدي في الفيضان البعيدة . كانت على المدي ، أراضى الفلال المصبوبة مفروشة بما بقي من سيقان القمح ، بينما تضم غيطان الذرة النيل الأرض بخضرة الربيع . انحرقتُ ناحية حقل « الفنايم » المقطوع . كانت قدماى تعرفان الطريق ، وكانت عيناى يغشاهما ضوء الشمس التي حميت وكانها العشرين شمسا .

من القنوات البعيدة فتتسأل في عروق الأرض العطشى
فتطرد الجرادة والصفدة ، والدودة ، رزقاً حلالاً لئلا تقير
الطير الساعية لوزقها .

— آه .. الوز العراقي .

زحفتُ على بطني محاذراً . كنت أزعج في القنأة
الصغيرة بالقرب من الحقل يسكنني هاجس : أنه لو بدا
منى صوت سوف يفزع الطير ويطير . حدثتُ نفسي حين
اقتربت : سأقبض بيدي على ساق الوز الكبيرة هناك ، ثم
امتطى ظهرها وتطير بي عند النجوم ، وأشهد قبة الولي ،
والعمال على الشاطئ ، وأسمع جرس المدرسة وأرى
سطوح السراية القديمة وأتأمل تماثيل الطين .

ما إن هممتُ حتى أحس بي الطير فطار ، وكأنما أعطى
لنفسه علامة . بهف بجناحيه ، ويطلق صوتاً كالنذير .

كنت أطلع إلى العلال بعد أن أقلت مني الطير . وقد
أخذتني المفاجأة .

وكنت أبكي بحرقه ، وأجفف دموعي بكم ثوبي ، ولم
تكن الأرض تحت قدمي ثابتة ، يندفس مشط قدمي في
الأرض الشراقي التي لم تكن ثابتة ، وجعل الوز يدور فوق
رأسي ويضرب بالوصف .. كأنه الوداع .. الرحيل ، وبدت
سمااء الحلم تتكسر فيها روحى ، وخط الطير يستقيم خلف
معلمه ، ويهف بالجناح في السماء البعيدة ، يضرب الريح
ويذهب ويختلط على الوقت وأرائى أزرق باكياً :

— مع السلامة يا وزيا عراقى .

واشدد تحببى فصمت بأعلى صوت :

— في ألف داهية يا وزيا عراقى ... الله لا يرجعك

يا وزيا عراقى .

النسيان

في الباحة شفته يجلس على الدكة الخشب ، مطرق ،

وركبته عند حنكه . كان يغطى رأسه شمال متسخ ، وتقبيض
كفه على ذيل الثور وتهش به الذباب من حوله . جديان
يتناطحان بعداوة ، وكلبة غافية في الطل يهاشها سنه
جراة باحثين عن رضعة اللبن .

تأملته بحتين يهز البدن ، وقلتُ في نفسي

« مكانك القديم أيها العائد من سنوات فانتت »

— يعنى كان لازم تقبى يا خويا السنين دى كلها .

صوت أخى يتردد بداخل بصدى غرجليل ، يضرب قلبى

فيختلج . « من الذى أراد أن يقبى ؟ »

« تذهب وينقطع حبلك السرى ، ثم تعود لتنش الزمان

القديم »

— أعرف ... فقط أعرف .

العم « عبد الغفار ابو هلال » رفيق أبى الميت ،

وصديقه ، ذاك الذى ولد في زمن وفرة المطر ، وخيرات

الأرض التي كانت تكفى الجميع ، يتأملنى وأنا أقف أمامه

بعينيه الضيقتين ، الكليلتين وقد ضربه الهرم ، متوتر

الملامح وقد تغضن جلد وجهه وأخذ شكل الرماد . كأنه

يود أن يقول شيئاً . وسمعته يهمهم بكلمات لم أتبينها

خرجت من غير معنى ، ثم غاب عنى كمن ستره الظلام .

« وكان أخى قد حكى لي أن أبى قيل أن يموت ، كان

قد رأى موته وشاهد في المنام نعشه يخرجون به من

بوابة الضوء ، إلى ساحة الظلام ، حيث سمع صوته في

الهزيع الأخير من ليله يصيح « لو أستطيع أن أرى

الولد لأخبره » .

ما الذى كان يود أن يخبرنى به أبى ؟

ما السر الذى مات به ، محبوباً في صدره ، ومدفوناً

معه في التراب ؟

« لعل العم رفيق أبى يعرف ربما أخبره قبل أن

يموت .

ألف على حد الفل ، على يميني الجراء التي تبحث
عن إنداء اللبن ، وخلف العم «القاعة» القديمة في أسر
العنمة . انتفض قلبي ، وعادت بي الذاكرة إلى زمان .

«كنت أراهم — فيها مضي — يتحلقون حول النار ،
عليها يراد الشاي لا يتقطع غليانه ، ينتظرون فتح
الهويس ليباركوا الماء ، تهب عليهم من الحول رائحة
الزرع ، والأرض المروية ، يسمعون من الأعلى صرخة
الطير ، ينتظرون انبلاج النهار ليواصلوا تعبهم في
الفيضان وعلى السكك . أبى بجانب العم يطلان على
الحلقة براسيها ، وعيون الصقور لا يتقطع مزاحهم
الذي يبعث على الضحك ، والكركرة ، وخلو الببال .

يخرج صوت أبي عليا :

— والله يا أخى احتار دليلي في الهبابة دى اللى اسمها
الدنيا .
يرد العم :

— مالك ديا سلامة ؟ خير ؟

— بقرة الععدة تولد أمبارح عجلىن ، وبقرة الغلبان
الواد «البحيرى» تقطس وهى بتولد .

— جبرى لك إيه « ديا سلامة ؟ » ده ثلُك وينظمه
صاحبه ، يمكن لو أعطى طلبجبرى يفترى على الخلق .

«أراج صغيرة مقفلة على حكمة السنين تنفتح
فجأة بالدهشة . معنى للحياة يندفق ثم يغيب تاركا
لحكايا الموت أن تقتسل إلى الحلقة فيحضر الغلابيون .

يأتى من مات من زمان . الجدود والجدات . والفاضل
النفس ، يتحولون إلى سُرّ وملامح متجولين حول
النار . تنفطر الحكايا كلمات من حنين . يلحنى العم
أختمىء خلف بوابة فَمُ الترفة فينادينى . تعال يواد
يا ابن سلامة . اسمى إليه خفيفا فإذا ما وصلت عنده

أدخلنى في محرآهه ، المشغول من صوف الغنم . والتي
لا تغارقنى راحته . كان القمر يطل من عند شبك
النسي . يبعث ضوءا ضاحيا ، ضاربا الغلام الثقيل
فتصفو الذاكرة . فيما تهب على الليل الريح المديدة ،
وعندما يعطينى القرش القبض عليه بكفى وأندفع
جريا بالشووط على الجسر في اتجاه البلد .

تأملنى العم المعجز وربع وجهه ناحيتى . الزمن رسم
خطوطه ، وطوى صبوات تلك الأيام التى خلت . تجاوزت
النار الحية ، واقتربت منه . أخذت يده وقبلتها . كانت
تفر فيها العروق الزرقاء قابضة على موتها ، فيما تنتشر
الخطوط خافتة لها سكا لا تنتهى كالمقادير .

— عمى عبد الفگار

— مين ؟

لم يعرفنى .

هوت الذاكرة في البئر العميق ، وشبح نظر الكهل ،
وأطلقا نور العين ، وبدأ كصباح ندى زيته .

وضع يده على رأسى ، وتحسس شعرى .

« مطيب يخطر رأس الغلام الذى أخذته كثيرا في محرامه
الصوف » .

«أخبرنى يا عم عما أريد أن أعرف » . قال :

— مين ؟

— أنا «كريم» يا عم « عبد الفگار » .

— «كريم» مين يا أبنى ؟

— «كريم» ابن «سلامة» صاحبك ورفيك .

غاب . راح . وانتظرت أن يجىء ، حتى إذا جاء صوته
سمعتة يجيبنى :

— «سلامة» .. «سلامة» مين ؟ .

راعى الليل

في الليل .

يستعصى المنام ، ويترك الشيخ القلق : أن ليلته طويلة
ككل ليلة ، وأن لاعزاء لروحه المتعبة .

يتوسل « فراج » أفندى الشيخ الطاعن في السن إلى النوم
فلا يجيء ، لحظتها يحمله أنه يستعيد أيامه ليدفع عن نفسه
الوحدة ويتعزى بما كان .

يجلس على حافة السرير . كفاه على أذنيه ، مطرق
الرأس ، وقد انحسرت حياته بين هذه الجندوان الأربعة
سنوات طويلة ، بعد أن فارقت زوجته بالمات ، وتزوجت
ابنته ، يراقب الصراصر وهي تدخل من تحت ثقب الباب
متجولة في طريقها إلى الحمام . يجلس يهنيه السؤال : لماذا
يشعر بأن أيامه غير محتملة ، وأنه في آخر العمر يبدو كمتاع
قديم ، زائد عن الحاجة ؟ .

جلودان باهتة ، وستائر مهترئة فارقتها اللون . وأثاث من
زمان يقاوم الفناء ، وسجادة على الأرض انحمت صورها
الفارسية ، وإطارات على الحائط يجتجز زجاجها صورا
لذكريات قديمة ، وصورة للزوجة على خوان « الاستيل »
المجزع بالحاسن المطموس اللعة .

— كل ليلة تموت تقرب الموت . نحمله على كل
حال .

صمت قليلا ثم قال :

— لعلهم يخرجون الآن .

نفض خارجا للصلاة ، ثم وقف في الوسط . بدا كمن
نسبه الزمن تحيطه سكونية باردة ، ويقع روحه إحساس
بالمهانة . ما يؤذيه أنه بعد هذا العمر يجد نفسه يتسول لحظة
من حيوة فلا يجدها . جلس على كرسي في الصلاة بعد أن
فتح باب الشرفة . تأمل الليل وأشمل سيجارة . الشيخ

الضليل يتنفس متهدأ ، طارداً من صدره الدخان ، متأملاً
مصباح السقف الملون الذي يفرش الأرض بأخيلة ملونة ،
وتقوب من النور تبرقش السجادة القديمة .

— حتيا سيخرجون . ككل ليلة ، سوف تأتي
أصواتهم .

انفتح باب الشرفة التي تقع في الجانب الآخر من الشارع ،
وسمعه يخرجون . هتب لنفسه :

— شيء طيب . هم الآن يخرجون ، ويتكلمون .

يجلس الجيران في الشرفة بين أصص الزرع ، تحت
« التندلة » القماش . يسمع ضربات أحجار الدويمنو
والطاولة يتذكر حديثهم بالأمس . يود أن يواصلوا
ما انقطع . يعرف أن ابنته المسافر سوف يعود ، وأن الولد
الصغير يحلم كثيرا ويتكلم في نومه ، بل يعرف أيضا العلاقة
التي تربط البنت الشابة بجارهم الشاب . يأتس بالصوت
والبسة . والموسيقى المنبعثة عبر الشارع حاملة الألفة
والونس .

والله يا « مصطفى » الصيف في الساحل الشمالي
أحسن .

— لا يا بابا لا تطاوع ماما . لا يوجد أحسن من
اسكندرية .

وأنا مالي أنا عاوز اسافر « قبرص » هذا العام .

— يا جماعة الصيف عليه بدري .

ها هم يترشون فياتنس . يكسبون حدة الوقت ،
وإحساسه المروق بوجدته . كانهم أسرته . يصبرون روجه
بالتعازي القديمة فيتنقض قلبه ، ويسرى فيه تيار من
الشجون ، ويشعر بدمعة ساخنة تطفز من عينيه فيما يسمع
صوته خارجاً من بين ضلوعه :

— فقط خاتمة من الونس .

سمع تآؤبههم ، فأدرك أن النوم قد حل ، وأهمهم على وشك الفراق . غادروا الشرفة وأغلقوا بابها فحمل الصمت ، واحتاج هو وقتا كافيا ليذكر من جديد أنه أصبح وحيداً . مسح بعينه الشارع ، ورأى من خلال غضوة مفاجئة عجاميعاً من الناس وقد ارتدت السواد ، تقوض عبر الصمت شارعاً غارقاً في انزعاجه . يحملون نعشاً يسبح فوق الرؤوس . يسرون به في جنازة صامتة تحت مصابيح شحيحة النور ويعبرون المنحنى الذى يقود إلى المقابر القريبة . كانوا يغوضون في أرض موحلة وقد أشبهها المطر . انتبه بعد أن ضربت رطوبة الليل عظم الشيخ فنهض وخل شفته وأغلق الباب . سمع رياح الخماسين تهب على نحو فجائي ، وتدور بتراب الشارع الذى يقطعه الآن صخب سيارة عابرة .

شغل الملباع قائل الغناء التركي من بعيد ، يدفع إلى قلبه الماضي بغير هواده ، وانفتحت الذاكرة على طاقات من ضوه باهر كاشفة ومُعزِّية . تذكر أنه كان يمشى تلك الأغنيات ، وأنه كثيراً ما سمعها على أسطوانات تدور فوق «فيتوجراف» عتيق .

قال لنفسه «على المرء أن يَتَقَنَ بغوايته» ، واقترب من الصورة المعلقة على الجدار «عليك أن تعتقد في ذلك» الصورة في إطارها البني الكاشح . هو وزوجته ومفلقته يقفون على شاطئه البحرية في «أسوان» ذلك الامتداد الهائل للياه ، وتلك النوارس البيضاء تحط متفضة على الصفحة البيضاء في «بني حنّ» . الفندق القديم «حديقة النباتات» ، والجنادل الجرائنية الجميلة في المجرى وقد رُسِّمت عليها الكتابة الطيور ، والشموس المشرقة ، والعربات المتوجة بالسهام الملكية تضوى في شمس الشتاء . الصورة تأق للذاكرة بما فات وانقطع . يتأمل النظرة في العيون ، وتهب رائحة المكان ، ويلخص يشفيه طعم الريح .

يندهش «فراج» أفندى من ذلك الماضي الحى الذى له رائحة الحليب ، والذي يتسلل من أركان الشقة فيحيل بدنه الحش إلى أسى على نحو يحمله يقاوم البكاء . كان زوجته تأق من العمر ، الذى يقود إلى المطبخ ، تحمل صنية عليها أطباق من الحلوى ، تسبها ابتسامة . ورأى يجلس عند قدميه على البساط الجديد وينظر إلى النجوم . صباح :

— هكذا أنت . تُدَلِّينى كالأطفال .

— ومن غيرك يستحق أن يدلل .

خفق قلبه الذى لا يكف عن عمادة المارقين ، وسمع تنهاتهم في الأركان . ابتسامة .

أين هما الآن ؟

تظننان بالضاحية البعيدة من المدينة وقد انقطعنا عن زيارته ، واشغلتنا بحياتها ، حتى في الأعياد والمواسم تكتضيان بالاتصال به بالهاتف ، وأنه بين الحين والحين يقطع تذكرة للثرو ويذهب لزيارتها لكنه بعد وقت قصير يرى الضجر في عيون فينبض واقفا :

— صوب أذهب .

— ما يدري يا أبى .

يتأملهما ويعرف أنها دعوة للفراق .

نظروا لفرائه ، وخاف أن يأتيه الموت فجأة فخرجه إلى دولابه وأخرج بذلته المخططة وخرج من الشقة في هذا المربع الأخير من الليل . بسيط السلم وبداخله يجيم ظلام آخر العمر . رأى عددا من القطار تملو صفائح القمامة في عراك صائب . سمع صفر القطار في البعيد ، وعابن ريح الخماسين وهي تشبك مع النجم . كانت المدينة قد هدأت تماماً وقد تغيرت شوارعها .

كان يمشى من غير هدف في وحدة مطلقة .

اجتاز سياج المتحف القديم ، وشرط الثرام ، ورأى قبة

البرلمان ، وقرأ على الحائط إعلانا عن معركة الفرسان .

وجد نفسه أمام قسَم شرطة المدينة العتيق ، في ذلك الشارع العتيق ، الذي عايش أزمته الخواترة . اجتاز بوابته وسار في المر يتوسط حديقة خرية ، وصعد الدرجات الثلاثة حتى إذا ما وصل الباب برز له العسكري المتأوب في كسوته السوداء سائلا إياه .

— إلى أين يا والدني ؟

رد عليه بصوت كأنه احتراق الشموع .

— داخل . عاوز أقدم بلاغا .

الرحاية

— اللي خلق لاشداق ، يتكفل بلرزاق .

خرج الاتكال على صاحب الرزق من خلق جاف ، استندت صاحبتة بكفها الشمال على الأرض ، وبالييمين على فخذيها وفُتت واقفة ، وقد اطلقت آمة مديدة كعمرها ، وهبت عليها من الجهة الغربية ريح عتيقة برائحة رمال أول الصيف

مشيت تعرج بجوار سياج القش الخارجي يصحبها نود شاحب لا تكاد تعرف مصيد سطره . وصلت قبلي الدار حيث الرحاية الحجر موضوعة هناك عند حزم القش ، والوقيد بالقرب من حظيرة صغيرة لدجاج ينيش الأرض ، وماعن مربوطة بجوار حائط من طين النيل تجتر طعامها ناعسة ومغلقة العينين .

لو تَنقُط يد الزمن الطويلة ، ويغلق في وجهها الباب ، يستريح منا ويستريح منه ... لو

تتهددت وجملت مقطف الأذرة الصغير ووضعت بجانب « الرحاية » ، واحتضنتها برجلها وأخذت تصب حبات الأذرة في الفتحة العلوية وتبضت على اليد بكفها التي

تشبه المخالب ، وأخذت تُدَوِّرها ، تطحن الحبات التي تتسأل وقد انطجنت تماما .

صوت الرحاية في سكن الصبح دجاجة على أرض جامدة ، غير قلقة . هزيم لحشرة مكتومة ومنضغطة لها ضرس تطحن ، والمرأة الكهله تدفع اليد بعزم عزمها ، والتي ظلما قبضت عليها سافحة الدمع والعرق .

قالت :

— اللي نيات فيه ، تصبح فيه .

وتذكرت الذي له وجه الرماد ، الذي ضحك على الزمن وسرق منه مائة عام ، مضى بها من البر إلى البحر ، وشارك فيها الشمس والقمر . مائة عام . يتدنّر الآن بكفنه قابعا في حضن الطين . وأدركت — هي — التي تصغره بثلاث عشرات من السنين أن العمر طال ، وباخ ، وأن حياتهما ثوب تهلل ، وأصبح من الريم . قالت :

— أقوم أقطره .

ووجدته يعتمد حصيرة من سمار ، متكئة ، بجسد من ضوء كأنه لا يئري ، يميل بفخذى طفل صغير كجريدتي نخلة ، ورأس غراب نُوحى ، يدخل في كتفيه الذين يلامسهما أذناه ، متجليا لها في قعدته كيسا من عظام ، يدندن بكلمات لا تعرف لها معنى عن ... الحجر ... والطاحون والمأوى الأخير للطير ... وعيناه اللتين بهما أضر ومضة حنيقة لحياة مفارقة ، حيث تنظران إلى الأشياء لا تود أن تفارقها .

صاح في وجهها بكلمات متكرسة وذكرة مختلطة :

— أنت مين ؟... هيه ... أنت مين ؟

— أنت صحيت ؟

رامها بنظرة ، واكل خديه بلكه ، وغادرها إلى التخوم البعيدة للضباب .

قالت :

— لو ربنا يفكره ، ويرىحه من الدنيا ، ده بقى رميم .
لم تكن عيناه من رمد ، كانتا بصة من ألقي تسكن مقبرة
من عظام .

رد عليها بكثرة النفس :

— انشاء الله انت ، انشاء الله انت يا حفيظة .

ارادت أن تقول له : أن الحياة صعبة ، وأنها ترد أن
يذهبها معا ، وفي يوم واحد ، ودفنة واحدة ، لأنها تعبت ،
ولم تعد تستطيع شمل العمل وحدها ، هي المقطورة من
شجرة ، وهو من فاتته زمانه ، لا ابن ولا أخ .

عليها الآن أن تقوم . تسرح في الغيط فتلقط سنابل
القمح المتبقية بعد الحصاد والجمع ، تأتي بها في جوال من
الخيض فتدقها بالدرس ، وتذري بها في الريح على الجسر ،
ثم تغلسها في النهر ، وتتشربها في الشمس حتى تهف ،
فتخزننها في صووعة الطين على سطح الدار خميرة لأيام
النشح والجوع ، وبالليل تذهب إلى الأجران لجمع زكاة
الغلة رحمة وشغافة من أهل البلد ، وإرضى واجب على
الناس الطيبين .

تأملته . هو وهى ثائنين في الزمن القديم ، يسكنان دارا
من غبار ، تشهر عليه بذائكرة متهرئة ، وجسد نحيل
كخيوط شمس الشتاء .

قالت لنفسها متسائلة :

— أتتركه في قاعة القرن وأقفل عليه ؟

صاح فيها :

— القاعة لا ... القاعة ضلعة ... فيها عفريت ... أنا
بخاف من الضلعة ... أنا عاوز أبص على الدنيا .

بدا لها على نحو غريب ، كأنه يطفو على الماء ، في ججم
صخرة صغيرة من عظام . عكل ولبيد في لفحة .

كانت رائحة أول النهار تدفعها نسمة متبقية من زمن
الربيع ، محملة بطعم نؤار البرسيم ، وروث البهيمن .
ونخانة البيوت . وحرق طواجن الكلب ، وزهرات ساقطة
لثمار البرتقال

— لو سبته نايم مكانه يمكن اللراخ تنقر عينه ، ولو
حبسته ببيعت زى العيال .

هبط مصفون من النور ، وهبط على العتبة . نظر تجاه
المرأة وحرك ذيله ثم غادر .

— القاعة لا .. ضلعة ... برة نور الدنيا نور .

ضالقت به وبالدنيا فدخلت إلى وسط الدار وأحضرت
قفة متهرئة من الخوص ، وحملتها بعزمها ووضعتها في
القفة ، ثم راعتها بلقعة النفس وعلقتها في عقلة خفاف من
الصديد يتدل من سقف الدار أمام بابها الخارجى
ومضت .

كانت رأس الرجل الصغيرة تطل من القفة على الدنيا ،
يرى أمامه الأشياء ، وهى تنبض بدبة الحياة الأولى ، فيما
تشع عيناه بالقي معنى صبي .

مجرى العيون

كان لباتش الورد (رحمة الخميس) الذى يقف تحت
البونسيانا التى تزهر في الربيع زهرات حمراء ، والتي لها
الظل يفيء تحته البشر ، كان يرتدى ثوباً من الكتان ،
ويحجم شعره الطويل الأشيب شاملاً أبيض ، كان يقف في
الشارع الذى ينتهى بالسواقى الأربع عند النهر ، والذى
يبتدىء بالقصور القديمة في حضن البلى ، خلفه السور
الحجرى العالي ، الذى كان فيما مضى مجرى للماء . أمامه
قفصان من جريد رُجمت عليهما حزم من ورود بيضاء
وحمرات ، وصفراء ، تحية لمن ماتوا ، ورحلوا قبل الألوان .
— ورد ... ورد لليتين .

امتد ظل السور بعد أن رمته الشمس على الشوارع
فقفلت ، وهبت ريح محملة برائحة الغياب ، وسمعت
صرخة لامرأة توارى كبدها التراب .

لم يعد يرفع عيني عن زهره التي لم يعد يحببها الماء ،
وأدرك أنها تذوي . عاد بأمله ، وتذكر أنهم كانوا يتقاطرون
عليه فيحملون عنه حزم الزهر ويدفعون . كان يرى الولد
والبنت في تلك الأيام التي انقضت يفنيان ، ويطاردان
العصافير .

— ورد ... ورد للميتين .

«مجرى العين لا يطول السحب التي تبدو كصخورات ،

يتبدل من معر للماء ، لمجرى للدموع . لم تهدأ الريح
بسبب من غياب الشمس ، لكن الرجل الذي يلبس ثوب
الكثان ، الذي يُحزَم شعره الأشيب بشال أبيض ، والذي
كسد ورده ، لم يعد ينتج الماء من الدلو ، ويرش وجه
الزهر ، إنما صار يخاف من وحدته .

كان — لما انقطعت الرَّجُل — قد أدرك أن العائدين
(الذين يشترتون الورد لذويهم) لن يأتوا .

كان عليه التسليم بأن النهار قد ولى . وبأن الليل يتهاى
عند مجرى العين : أن يد كفه ليشعل فتائل مصابيح .
عند ذلك ، ويأخر عزاء لربحه التي تحاول الآن أن تطفو

على الغمر استطاع أن يحمل إلى صدره حزم الورد كلها
(البيضاء والحمراء ، والصفراء) ويعبر الشارع مخفوقا
أزقة المقبرة الضيقة . التي من سبغ كمثل العين ، يختار
منها مقابر الفقراء ، أهل السكك .. المحرومين .. منكسرى
القلوب في دنياهم ، الذين يعرفهم بأسمائهم ، هؤلاء الذين
حلوا قبل الأوان ، ليضع فوق كل قبر من قبورهم زهرة .

كعادته كل خميس ينتظر الأغنياء ناطرا للسور
المجرى ، مراقبا الشمس التي تعتمد حرارتها ، راجعة
بظهرها مخلفة على الأسفلت حرارة تلسع نضارة الورد .

— ورد ... ورد للميتين .

الخميس عزاء من ماتوا قبل الصباح ، وهم في جوف
موتهم ينتظرون من العائدين .. رحمة وتور .. آية من الذكر
الحكيم .. دمعته تحيي ذكرى مشتركة ، تصفها غاب
ونصفها حتى .. زهرة ترفع عن التراب رائحة الريم

— ورد ... ورد للميتين .

« يا إلهي . كأنهم ينقطعون اليوم عن الزيارة . هؤلاء
الأغنياء الذين يمتلكون الورد .

نتج من الدلو بكفيه الماء ، ورش وجه الزهر الذي ابتدا
في الرحيل لنعاس الموت .

— ورد ... ورد للميتين .

ابنه وينته طفلان يُحزمان السنن حزمة من تراب ،
ويلقيان بها تحت مجرة السور القديم ، ويلعبان بذاكرة
مضبية ، وهزن مقبم ، ينظران من غير ما بهجة للمقابر
الالقية ، وقد فارت قلبيهما الحسرة ، ويتأملان خيبة
السمي ، ويمتطي النهار للخرسان .

أراد أن يحيي فيها الأمل فقال لهما : « سوف
يمرون » . نظرا إليه بعينين منكسرتين وواصل ذكر
التراب .

— ورد ... ورد للميتين :

تتقاطر سيارات من كل نوع . تأخذ أنفاسها لامتة في
إشارة المرور ، ثم سرعان ما تتحفز وتنتقل ، لا يشد
انتباهها الورد ، ولا رائحة تراب الميتين .

وكانهم نسوا موتهم ، هؤلاء الذين كانوا في الأيام
الخوالي يضعون الورد زينة على جبهة المقبرة .

دراما الأسلوب في كناسة الدكان

السياق الذي أنتجه ، بل ظل داعية لتواصل الاجيال ، احتضن من تلاه من الشباب ، وشهد ارتفاع قناعاتهم دون حقد . ولانه مارس نقد الذات بأمانة واطف ، فقد اعلى من نقد الآخرين ، وغلبهم بالحب والوصال .

وتجسء مجموعته الأخيرة «كناسة الدكان» سيرة ذاتية ولتمثل فرصة مواتية ، لمقاربة إنتاجه بلغته نقدية يسيرة تحاول النفاذ إلى بعض أسرار الإبداعية ، وتبهي توصيف غائله وتحديد بؤرة اهتمامه . وذلك من خلال دراسة شبه نصية لعناصر أسلوبه ومكونات رؤيته وطريقة تعامله مع كل من التخييل والمفروض معا .

يقول في المقدمة الجديدة لهذه الصفحات المجمع : «مطلوب مني أن اكتب هنا سيرتي الذاتية .. أنقذتني حيلة بسيطة ، التجأت إلى مقص ، قطع لي لفرات من أحاديث عدة ، ظهرت لي في الصحف والمجلات . (يمثلون فراغها على قفانا بالمجان) ولصقت بعضها إلى بعض ، مضيفا هنا

يحيى حتى لفنان كبير . صعب ظله الخفيف ثلاثة اجيال من الأدباء . وشهد بزوغ السرد العربي وأسهم في طقوس توليده . ثم راقب ببساطة نموه وازدهاره وتوحشه . وكان القراء يحسبون أنه رجل مقل . لا تكاد تذكره سوى رواية وعدة قصص . حتى فوجئوا بأعماله الكاملة تصدر مؤخرا في عشرات الأجزاء . كيف ميت عليهم كالطيف الشفيف دون أن تمثل كثافة إنتاجية تشهد بالخصوصية والثراء ؟ كيف تراكمت القطرات العذبة حتى صنعت هذا الشلال الدافق ؟ لقد غمرنا يحيى حتى بحسه الحنون الدموبي الذي يسكب روحه في كلماته ، ويذوب أدبا ودمامة في سطوره . وتعودنا منه - إلى جانب التواضع الرقيق والالفة المحبة - على طرافة المذاق الشعبي الأصيل ، ونكهة البيت المصري الدافء . وحلاوة الروح وهو يحنو على الأشياء ، حتى عند نقدها ويخزما ، فقد يداعب ولا يلسع ، وإن كان أيضا - لو استعزنا لفته - ولا يقطع عرقا أو يسهل دماء ؛ إذ أنه لم يرتكب خطيئة القطعية مع

منفحاً هناك .. صوري في هذه الأحاديث مأخوذة خطأ -
أحياناً وأنا في مبادئ - فهي أصدق . وهكذا أبرأت ذمتي
منك وزيادة، لهذه النصوص ظهرت أولاً في شكل
أحاديث ، وليست قطعاً من قصص ، يعتبرها الكاتب
مجرد مسودات ، ثم أعمل فيها المص ، تلك الأداة التي
تربط في تسميتها بين القطع والإعداد للوصل ، وكأنها أداة
القص ذات ؛ ثم يخطئ الأجزاء المشتتة باللمس ، ليصنع
منها ثوباً جديداً ، أو يؤلف منها صورة عن طريق
«المنتجات» متمركزة تتميز بالعضوية والصراحة ، لا تخلج
من تقديم لحظات المبادئ والانشغال بالتوافه ، بل تشرى
فيها ضمان الصدق اللازم في فن التصوير . لا يفعل ذلك
إلا وإحساسه بالسبئية تجاه القارئ عميق ، فيتوجه
إليه بشكل أليف ليقل له هكذا أبرأت ذمتي منك
وزيادة .

لكنه في ثانياً عبارته قد وضع من قبل جملة أخرى بين
قوسين : (يعلمون فراغها على قفانا بالجان) فصب فيها
ظرفه ، وكشف عن روحه الساخر . فهو يشير إلى الصحف
والمجلات التي نشرت أحاديثه ، ملحقاً إلى امرين في الوقت
ذاته : مجانية النشر في هذه الصحف التي تمتلئ بفراغ
يلتهم ملايين الحروف الكتابية ، وكان يحسب قد نعى هذه
الفكرة في مقال طريف سبق فيه إلى استخدام عبارة ورق
ورق ورق - التي استقلت فيما بعد . ثم تأتي كلمة وعلى
قفانا باللمح الثاني في هذه الفقرة ، لتجسد أبرز مبادئه
يحسب حتى وأخص أدراكه الأسلوبية . إنها ذرة الملح
العامة اللازمة في لفته الأدبية ، مما يمثل - على حد
تعبيره - ماركته المسجلة .

حدة الوعي بالأسلوب

يرى يحيى حتى قصته مع الكتابة السردية في
مراحلها الأولى بضمير الجمع لأنها كانت قصة جيله

فانلاً : وكان علينا في فن القصة أن نكف مخالب شيخ عنيد
شحيح ، حرص على ماله أشد الحرص ، تشدد قبضته
على أسلوب المقامات ، أسلوب الوعظ والإرشاد والخطابة .
أسلوب المخاريف والبهجة اللفظية والمترادفات . أسلوب
المقدمات الطويلة والخواتيم الرامية إلى مصصنة
الشفاه . كما نريد أن ننقذ من قبضة هذا الشيخ أسلوباً
يصلع للقصة الحديثة ، كما وردت لنا من أوروبا شرقها
وغربها . ولا التحول عن اعتقادي بأن كل تطور أدبي هام
هو في المقام الأول تطور أسلوب . إن الذي كان يراد
اقتباسه من الغرب لم يكن فن القصة وحده . بل أسلوبها
وصياغتها .

إن مفهوم الأسلوب في هذا السياق يتصل أساساً
بالنسيج اللفظي ، بالصياغة والعبارة وطريقة تكوين
الكلمات والجمل والمتواليات ، وهي مسألة لا تصل
بالاقتباس أو الاستعارة من لغات أخرى . لكن الوسيلة
الوحيدة لمواجهتها هي البحث عن مستويات عديدة في
اللغة ذاتها . ويحيى حتى شاهد شديد المراس والخبرة
والصاسية . يقطر في إدراك التحولات ، بسيط في التعبير
الصافي عنها ، مما يتيح له أن يلخص في كلمات قليلة مسار
تطور لغة السرد العربي في قرن من الزمان ، أي في عمره
بأكمله حتى الآن ، فيقول :-

«وقد داعبتنا اللغة العامية أول الأمر . فهمنما أن
تجرى إليها - لا هرباً من مشقة الفصحى فحسب - بل
لأننا كنا نطلف أن يكون الأدب صادق التعبير عن
المجتمع . ولكننا تصولنا . كأنما بدافع غريزي - إلى
الفصحى ، لأنها هي الأقدر على بلوغ المستويات الرفيعة .
على ريب الماضي بالماض . على توحيد الأمة العربية . ومن
المجتمع أن ندرس كيف سائر تأثير العروبة على الأدب
المصري تأثيرها على سياستها القومية» .

السرد حوار اللغات واللهجات كما يلج النقد الحديث على ذلك ، وكاتبنا كان شاهداً مفتوح العينين على ما يجري في نسج اللغة وهي تتشقق عن هذا الفن الوليد ، لتنفصل عن لغة الزخارف والمحسوسات وتميل إلى لغة الحياة . لكن هذه الأخيرة متضدرة ومبتوتة الصلة بالذاكرة الثقافية ونافصة في تمثيل الهوية القومية . لم تطل فتنة الكتاب بسخونتها وحيويتها ، اكتشفوا فقرها وعزلتها ، علوا إلى مستوى آخر من الفصمى يكاد يطابق الواقع ، ويستتطر حلاوة الماضي متخلصا من عفونته . اضطروا لأن يبدعوا لغتهم وهم يبدعون سردهم .

لكن هذه العودة لم تكن دورة كاملة . لم يرجعوا من العامية - خاصة يحيى حتى - صفر اليدين . استبقوا منها روحها النابض ومذاقها اللاذع . استبقوا منها تلك « السمكات » الصغيرة التي لا تعوض ، والتي كثيراً ما يعدثنا عنها يحيى حتى صيد الأساليب ، حيث تنطبع على جلدنا وقائع الحياة والوعي والوجدان ، اللذات اللامعة التي تبرق في ثنايا أسلوب يحيى حتى من العامية هي شواهد هذه الرحلة وتدويها الحقيقة . هي آثار معاناته الطويلة لحرب الأسلوب وجروحه الفائرة منها . ليست زخرفاً فوكلوريا لطيفاً . من هنا فإنها تقفز في هذا الكتاب لتصل عنائه . يحيى حتى وحده هو الذي يجزئ اليوم على كتابة هذا العنوان بتلقائية فائقة : كناسة الدكان ، يستنقذ فيه « عطر الأحباب » من الاندلسيين الذين تعاطف معهم وتماهى مع تجربتهم . ويكتب شاهده على

طرف من ذلك ، عندما صمحيته عام ١٩٨٢ في حضور مؤتمر الذكرى العاشرة لطة حسين في إسبانيا ، ورايت جنوه وولعة بالتجربة الاندلسية ، في غرناطة بالذات ، مسكن ابن الخطيب ، الوزير المنفى ، الذي كتب بعد فراقه كناسة الدكان في انتقال السكان . عجيبة هي ذاكرة

الآديباء وقوانين عملها . كان يحيى حتى - فيما يبدو - قد اقتنى هذا الأثر عندما صدر عن وزارة الثقافة في مصر في الستينيات . واستخدمه جزئياً في عنوان مقال له « كناسة الذكريات » يدور بالتحديد حول نزحل بالعامية ليبرم التونسي . ثم لم يلبث أن اختاره الآن برمته عنواناً لسيرته الذاتية المولفة ، فهي « كناسة » . أي شذرات ناعمة مما باعه على طول اليوم . سقطت على الأرض وكونت ترابها وامتزجت ببعضها . وعمره الزماني ليس سوى هذا المكان الذي يسميه « دكان » واحد وحده يعلم - مادمنا سنظل محرومين من قاموس إيتولوجي لأصول وتاريخ الكلمات - متى ولدت هذه الكلمة . إنها بنت الأمصار والمدن التجارية . أعطاها ابن الخطيب شرعية لغوية ، ولكننا حتى الآن لا نستخدمها إلا على استحياء . نفصل بدلا منها « حانوت » على كراهة النسبة إليه ، أو « محل » على عموميته . مع أننا لم نكن نشترى إلا من « الدكان » قبل أن يفتح أمام بيتنا في العقود الأخيرة « سوبر ماركت » فينتح اسمه بجنتسية ما يباع فيه . ولم يكن يوسع يحيى حتى - على طول تنقله في العواصم الغربية - أن يعتبر فتات حياته ومسك سيرته إلا من تراب « الدكان » الذي ظل مفتوحاً منذ ابن الخطيب إلى اليوم . هنا تتماهى سيرة الحياة مع سيروية الكلمات وتتعكس في اللغة ذبذبات الوجدان ، وإيقاع الروح ، ويغدو الأسلوب عطر الرجل وعرقه معا .

صياغة اللغة وصناعة الأشكال

ولكي نتأمل معالم لغتنا السردية الجديدة ، ندرك جهد مبدعها - من أمثال يحيى حتى - في تخليقها وابتكارها معا ، يجعل بنا أن نتذكر ولو لمأما مقدمة ابن الخطيب لكتابه أن كناسه ، ونصير على قراءة فقرة واحدة منها ونحن نرى معارها البلاغي وزخرفها القرطبي ، تماها

مثلاً نصير على التقليل بين المعابد الدراسية والآثار القديمة ونشامل في أركيولوجيتها دون أن نتساءل هل بوسعنا أن نسكنها فالره لا يستطيع أن يقيم سوى في لغة عصره ، إلا إذا كان من حراس الأضرحة . يقول ابن الخطيب :-

«فإنى عثرنا لما فك العقال ، وصح إلى خدمة جناب الله الانتقال ، وحطت مرعى الصرمة ، وه المنة ، قطاب الانتقال . واستقر القرار بمدينة سلا . لاستدراك ما فات ، مما أوجب الانعطاف والالتفات ، وتهنى صباهه أنى العمر (قرب نهايته) واغتنم اغضا الدهر (بقبته) -

على مسودات عديدة ، تشرق بنجوم معانيها في ظلم التسفيح (السواد) وتشجر كرائشها من سكنى المكان الوخيم . لم يتلغز الوقت لإثباتها ، فتشبهت جسيمها البالية برمق حياتها . وفيها تعميد ، وغرض للبلابة سديد ، وتاريخ لم يهد إلى تكليد . وأساليب ينتقل بها كاتب الدول ويستفيد .. الخ» فالوزير الغرناطي يجد في جمعته بعد انتقاله إلى المغرب في منتصف القرن الثامن الهجرى مجموعة من المسودات التي كتبها من قبل ، تتعلق بسيرة الدولة التي كان يخدمها ، فيض بها على الضياع ، ويرى فيها نماذج أسلوبية تستحق الضلود ، مثلاً يرى يحيى حقي في مسوداته القصصية . مع فارق أساسى لا يصلح بحجم الذات ولا بمفهوم السيرة وإنما بطبيعة الأسلوب ؛ بصناعة الكلمات وطرق صياغة اللغة .

ويحدد يحيى حقي في مشهد دال بؤرة اهتمامه الأدبى بشغافية مسرفة حين يقول : «ولست أخجل من القول بأننى منذ أمسكت بالقلم وأنا ممثله ثورة على الأساليب التخريفية . متحمس أشد الحماس لاصطناع أسلوب جديد أسميه الأسلوب العلمى الذى يقيم بالدقة والعمق والصديق .. ولقد أرى أن تغفل جميع قصصى وكتاباتى ولكنى ساحزن أشد الحزن إذا لم يلتفت أحد إلى دعوتى

للتجديد اللغوى في محاضرتى «حاجتنا إلى أسلوب جديد» . ولأن يحيى حقي فنان لماح فهو يدرك أن تحمسه المفرط للأسلوب - بمعناه اللغوى - فيه شيء مما يخجل ، لأنه يجعل الوسيلة غاية في حد ذاتها . غير أنه لا يهتدى إلى التسمية الصحيحة لأسلوبه فيطلق عليه «الأسلوب العلمى» وهو في اصطلاح علماء اللغة والأدب مضاد للأسلوب الأدبى . وهو يكتب أدبا رقيقا وفنا خالصا لا يمكن أن يتسم بالحياد وطابع الترميز الرياضى واختزال الدلالات وشطب الإيحاءات كما يشترط في الأسلوب العلمى . وأو كان مفهوم الأسلوب لديه قد اتسع وعمق بشكل جدى ليتجاوز النسيج اللغوى المباشر للكتابة ويشمل تقنيات السرد الفنية ، وطرق توظيف الزمن وأوضاع الرواة وأنماط الإيقاع والصيغ ، مما كان يحس بضرورته وخطورته ، غير أنه لا يدخل عنده في مجال الأسلوب ، لوفعل ذلك لكان أكثر طليعية في إدراك مقومات التجديد الفعلى ومناط الإبداع البنئوى في فن السرد . لكنه إسير مرحلته وتجربته الأولى في تخليق اللغة وتخليصها من شحوم العصور المتراكمة .

وقد يلتفت أحيانا لأهمية الأسلوب / التقنية في مثل قوله :-

منذ اشتغلت بكتابة القصة القصيرة وأنا أحاول العثور على أشكال فنية جديدة . ولعل في قصة «البسيطجى» (مجموعة دماء وطن) كنت أول من استخدم «الفلاش باك» أى البدء بالأحداث المتأخرة في القصة . لقد كتبت هذه القصة في «استانبول» وما زالت أذكر تلك الليلة التي كتبت فيها وصف ليل الصعيد . وكيف شعرت برجة شديدة وأنا أكتبه .. ولقد سرانى أن سمعت من بعض من قرأوا القصة أنهم أحسوا هذا الجزء بنفس الرجة . ولقصة «السلحفاة تطير» استخدمت الشكل الدائرى ، فانتهت

القصة حيث بدأت . وقد تكون رواية «صح النوم» أحب أعمال القصصية إلى نفسي لأنها تطبيق صارم للمبدأ الذي أنادى فيه بضرورة التزام الدقة والعمق في أسلوب الكتابة . فليس فيها لفظ واحد لم يكن موضع حس ووزن . وفيها صفحات كاملة لا يتكرر فيها لفظ واحد .

ولكى ندرك هيام يحيى حتى بالأسلوب اللغوي فحسب ، والمفارقة الواضحة في دعوته الصارمة للدقة ، مع رعيه المبهم بضرورة إفصاح مجال أكبر لشعرية التعبير ، بما فيها من غموض ومجاز ، والتقاط للخيوط الدقيقة والرتوش الصغيرة ، حسبنا أن نتأمل المشهد الذي يشير إليه لنرى سر اهتزازه له حيث يقول : طيل في ظلمة العمى ، تلغ به الكون مرغما ، هبط على الفضاء حملا ثقيلا ، احاط بالأرض كالقدي . غطى العقول كالكنف ولف القرى كالضمضام . وانحدر ولا حد لتساعده إلى الشقوق فاحتواها ، ثم تلتفت يبحث عن مداخل النفوس التي يعلم أنها تستقبله وتتشربه فاحتلتها بتعطى فيها . هو الآن في كل زوارة يتسلل كاللص إلى قلب عباس في غفلة منها ، ونلاحظ أن أنساق التنبيه هي التي تطفئ على منظومة الجمل الفعلية المقطعة المتوازية في الشطر الأول من الفقرة ، ثم لا تلبث أن تفسح المجال لعنقود من الاستعارات المكتبة في الشطر الثاني قبل أن تختتم بتشبيه أخير ، ولا نريد أن ننتبه إلى بقية الصل اللغوية الواضحة ، فأياها كانت الأشكال البلاغية التي يوظفها الكاتب في هذه الفقرة فإن وسيلته في نقل الهزة التي استشعرها حيال ليل الصميد المسجد لابد أن تتجلى في إغراق المشهد بضوء مجازي ، يستعصى على الوضوح والدقة ودعوى الطمينة .

هنا يكمن طرف من مفارقة مفهوم الأسلوب عند يحيى حتى التي تصل لدرجة الدرامية . فقد ظل طيلة عمره

ينشد شعرية القص ويحارب في الآن ذاته أهم أدواتها يحاكم اللغة ويضيق الترادف ويحبط الإيحاءات . يقص الكلمات ثم يطلب منها أن تكون منجحة لتطير بعالمه وتنهض بشعريته . وإذا كانت شعرية السرد لا يمكن أن تقتصر على المستوى اللغوي ، بل لا يحل المجاز في القصة إلا لوظيفته في تكثيف إيقاع الزمن ، وتجسيد حيوية الموقف ، فإن الربط بين أنساق اللغة وأشكال السرد ، بحيث يصبح بوسعنا أن نرى حرائق الكلمات وهي تتوهم بالمجاز تعبيراً عن لحظة باطنية فائقة ، هو الوسيلة التي تكتمل بها السردية في البحث عن الأسلوب القصصي والإيقاع اللغوي معا .

وهم السيرة وحدود التخيل

«تظل القصة القصيرة هي هوى الأول . لأن الحديث فيها عندي يقوم على تجارب ذاتية ، أو مشاهدة مباشرة . وعنصر الخيال فيها قليل جدا . دوره يكاد يكون مقصورا على ربط الأحداث ، ولا يتسرب إلى اللب أبدا ..» هذا هو التوصيف النقدي ، الطمى حقاً هذه المرة ، الذي يقدمه يحيى حتى لعالمه التخيل : فهو متشدد في أعمار صغيرة ، يمتح رؤاه من الواقع المموس في النفس وادي الآخرين . لا يخلق أكوانا تخيلية إطلاقاً ، وحتى لو اتخذ روايا آخر سوى المؤلف الصريح أو الضمني فإنه يتباعد عنه ، ويتذكر معه ، ولم يحدث ذلك في المجموعة التي بين أيدينا سوى في القطعة الأخيرة التي ترد بعنوان «ذكركو» وتسرد على لسان زوجة ينفذها «بغبغان» من العيش مع زوجها الذي لا تحبه ، وهي الاستثناء الوحيد بين قرابة ثلاثين قطعة ترد كلها على لسان الراوي / المؤلف . من هنا فإن يحيى حتى يتفادى - بل ويعترض - على كلمة الضيق في الكتابة القصصية ، لا لحساسية دينية ، بل لمذهب في

الإبداع ، حيث يرى أنه يقتصر على عملية «منتاج» تقوم بربط الأحداث عند معاناتها أو معانيها . وقص أطرافها ، ولصق جواربها . إن الإبداع لديه لا يصب المادة ولا يشكل جسمها ، ومن ثم فإن ذكاه وحساسيته وطاقته كلها تستنفذ في مساحة اللطافة على رقعة التخيل . وبوسعنا حينئذ أن نخلص إلى جملة ملاحظات :-

أولاً : أن نموذج «كتامة الدكان» يمثل أدب يحيى حتى بطريقة فائقة . فهو سيرة ذاتية ، كتبت بضمير المتكلم ، ونجحت على مقاطع ومقالات وقصص - أو شبه قصص - قصيرة : أي أننا أمام عينة دالة نمسك منها بأطراف أدبه ونرى فيها ملامح أسلوبه وتقنياته .

وثانيها : وهي أن ولعه باللغة وحول تأملها قد جعله يصرف اهتمامه إلى الوقوف عند المسافة القائمة فيها بين الدال والمدلول . فتولد لديه إحساس عميق بأن المفارقة هي جوهر الفن وأداة الرؤية . ونجم عن ذلك ، أو قل إن ذلك قد نجم بالتفاعل مع قدرته على السخرية الرقيقة المرفهة ؛ حيث يمكن مشاهدة الفارق بين المثال والواقع متجليا في الفاصل القائم بين العبارة وما تشير إليه . لكن بؤرة المفارقة عنده لغوية أكثر منها حيوية ، فهي مفارقة الأسلوب التي قد تجذب طرفا من تعقيد الموقف . غير أنها لرافقتها وأدبها الجم لا تصل إلى المزهة الساخرة الثقيلة ولا تقوى على خلق الموقف الضاحك الباكي بطريقة فاجعة .

ولعل خبرة يحيى حتى الدبلوماسية ، وثقافته التشكيلية والموسيقية خاصة ، تجعل سخريته ناعمة ودودة ، مستسرة اللفة ، لا تجرح ولا تخرج . تتميز بخفة الظل بطولبة القلب وحب الإنسان . فهو لا يتشفي ولا يهزأ ، لا يعنف بأحد ، بل يبرق برفق على كتفه ، يستأذنه أن يتسبم ؛ ربما كان لذلك لا يستطيع أن يهزه

ويثيره ويقلب عالمه . وسنكتفى بنموذج واحد لهذه المفارقة العذبة التي تمثل لب أسلوب يحيى حتى . ومن حسن الحظ أن كتابه هذا قد جمع وعرفت مقالاته بعد حصوله وقبضه لجائزة الملك فيصل ، وإلا كان من الممكن أن يعد سبب لحرمانه منها ، لما فيه من فصول عديدة عن ذكرياته عندما عمل أميناً للمحفوظات في القنصلية المصرية بجدة خلال عامي ١٩٢٩ / ١٩٣٠ . ومن أطرف هذه الذكريات ما يروييه في قطعة بعنوان «من جرائير الموسيقى» - لاحظ روح العامية في هذا الجمع - عن قطع العلاقات الدبلوماسية في تلك السنوات بين مصر ومملكة نجد والحجاز ، لم تكن مودة إلغاء اسم البلد التاريخي وتسميته باسم الملك كانها عزبت قد ظهرت بعد . من قولة السعودية ، الهاشمية ، المتوكيلة ، مارة عربية مسجلة مع الأسف . ولم يكن هذا القطع لخلاف في السياسة ، أو لتضارب في المصالح ، وكنتاهما في منطقة النفوذ البريطاني . بل لسبب لا يخطر بالبال . أتعرف ما هو ؟

إنه هذه الفرقة العسكرية الموسيقية (نحاسية ونواقر) التي كانت تطلع من مصر مع المحمل لتزلفه في الطريق ذهابا وإياباً . ثم يصف يحيى حتى موكب المحصل بشراء تصويري وعذوبة وتعاطف شديد . ولكن الذي يميزنا الآن هي وخزاته الطريفة ذات الطابع السياسي والاجتماعي عبر المفارقة أساسا . فهذا المقال نشر أولا عام ١٩٦٦ إبّان خلاف عبد الناصر مع السعودية . ومن ثم فإن يحيى حتى لا يجد حرجا في ملاحظة عبث الحكام وتغييرهم لأسماء الدول التاريخية ، وهذا ما فعله عبد الناصر أيضا في تغيير اسم مصر إلى الجمهورية العربية المتحدة ، لكن مؤلفنا لا يشير إلى ذلك بطبيعة الحال ، بل يعدد «جراير» النظم الأخرى فحسب ؛ مضمرًا - ربما عن غير قصد - هذه المفارقة الخفية ، ومظهرًا أخرى وهي إحلال المؤقت -

اسم الملك المؤسس ، محل الدائم ، وهو اسم الوطن . ولأن قطع العلاقات مسألة في غاية الجد والخطورة ، فإنها لا تتم بين الدول إلا لخللاف إستراتيجي في السياسة أو تضارب شديد في المصالح . لكننا في العالم العربي ، يمكن أن تحدث لأهون الأسباب في الظاهر ، لخلاف على فرقة موسيقية ، حيث يرى الوهابيون أنها حرام ، ويدها المصريون من أشهى الحلال . وهنا نجد أن مفارقة المواقف قد خلعت على الأسلوب قدرا واضحا من الملاحاة والصورية ومسحة من السخرية المرهفة المميزة لكتابته . اما الملاحظة الثالثة فهي تلعب علاقة حميمة بين مواقف يحيى حقي من اللغة ورأيه في عمليات التخيل المجنحة . فهو يفرض على اللغة أن تقلب فوق سطح الوقائع وتلتقط ظلها دون أن تستغرق في غيبوبة شعرية خاصة بها . أى دون أن تجر عالمها . ويرتبط ذلك جذريا بتنسكه التخيل وتحريره الطيران العالى لمسافات بعيدة ، في خلق عوالم مبتكرة وشخصيات مؤلفة ، وهويات ممتدة ليس لها ظل حرى على أرض الواقع المباهر . هل يمكن أن نرى في هذا الطائر الذى يقفز ولا يخلق بجناحي اللغة والتخيل ظل كاتب القصة القصيرة ، ذات الطابع الذاتى ، التى تعتمد على الملاحظة المباشرة ، والأسلوب الطريف ، والاطلياع الصادق ، دون أن يعضى إلى أبعد من ذلك في عوالم الفن والتخيل ؟

مشكلة الشعرية في السرد

تتميز القصة القصيرة بإغرائها الخطر المتمثل في بنيتها المرتبة . فبينما هى شكل فنى معقد يتطلب حذقا شديدا وتقنيات ذكية في الاختيار والهيكله والتكثيف ، يمكن أن تنزلق بيسر لتصبح مجرد مشهد بسيط ، متاح من ذاكرة

الراوي ، ويعرض طرفا من خواطره وأفكاره عن الحياة بمناسبة حادثة قد يكتفى بوضع ختام استغفامى أو تكوين نقطة أخيرة تغلق مسارها . مما يقدم إغراء بالسهولة والاسترسال والتبسيط ، والكتابة الصحفية البعيدة عن صنعة القص وخلق الإشكال الفنية . وأحسب أن يحيى حقى ، ومثل في ذلك يوسف إدريس ، قد وقع في هذا الإغراء . وتنازلا كثيرا عن مقتضيات الإحكام التقنى في الكتابة ، بسبب غواية صاحبة الجلالة ولغتها معا . والكناسة التى نتفحصها الآن دليل حى على ذلك . فاشد ما يفرض يحيى حقى . بجمعها وتقدمها بعد مقالته التحليل الطويل عن سيرته الذاتية هو ضمير المتكلم الذى كتبت به ، وتوزعها على مرحلتين في حياته ، تقوم فواصل زمنية مرتبطة بتأريخ الكتابة من ناحية ، وتوقيت الذكريات المسروقة من ناحية أخرى لتحديد إيقاعها . على أن ضمير المتكلم هذه لا يضمن الصيغة الذاتية للكتابة ، فهو يتعلق بالأحداث مثلا يتعلق بالافكار العامة والخواطر المشتركة ، فيشمل حينئذ ضمائر الجمع والخطاب أيضا . مما يجعل الكتابة التى تركز عليه لا تحقق سوى وهم السيرة الذاتية ، وينبغى فرزها وتصنيفها لكي نعرف فيها على ما يخص هذا «الأناء من أسرار وأفكار حميمة . ولما كنا شعوبا تؤثر «السفرة» على «الصدق» وتلتف على الاعتراف وتستنكره وتسقط صاحبه من حق الشهادة ، فإن مساحة الأسرار والأفكار الفاضلة التى نكتبها تتضائل إلى درجة البلية ، مما يجعل السير الذاتية عندنا أشد زيفا وعمومية من الوهم ذاته . باستثناء بعض الكتاب الذين تعودوا على إخلاقيات التطهر بالاعتراف والتعرقى بالصدق الفادح ، مثل «لويس عوض» و«حنانيه» .

وهناك وهم آخر أبلغ ضررا بفنات هذه «الكناسة» وهو وهم الأدبية . فليس كل ما يكتبه الفنان - حتى في ميادله

على حد تعبير كاتبنا - يحقق درجة عالية من المستوى الفني الذي يخضع لأسلوب الشعرية . فإذا كان قصاصا مثل يحيى حقي فإن هذه الشعرية تصبح منوعة بدرجة ما يجتهد في تكوينه وتزليفه جماليا من تقنيات متجددة ودالة أما الاسترسال السهل دون ابتداع مدخل جديد للرأى سوى ضمير المتكلم ، أو تقطيع خاص للزمن سوى وهم التاريخ ، أو التماس لإبناح شعري رفيع فإنه لا يمثل إنجازا فاعليا يستحق التمداد وإعادة النشر ، وأقصى ما يقدمه أن يكون مادة توثيقية تسعف في التاريخ الأدبي لبعض الفترات والمواقف .

والواقع أن يحيى حقي لم يزعم كتابته شيئا من ذلك ، ماذا كنا نريد منه أن يسمى كتابه ليكون أشد وعيا بحقيقته وتواضعا في الإشارة إليه ؟ كناسة أورماد ، باطل وقبض الريح ، تستوى فيه برادة الحديد مع قراصة الذهب . تلك هى روح الفكاهة العميقة التي تسرى إلينا عبر هذين اللوئين من الوهم الحلو ؟ وهم السيرة وهم الشعرية . لكن هذا لا يلهمنا عن ضرورة التزامها في شكل فني متماسك يجعلها تتحول من المادة الأولية التي تنأثرت فيها عبر السنوات في صورة مقالات صحفية إلى بنية أدبية نصية يتم تخطيطها وتنظيمها وربط أطرافها واستقصاء لحظاتها ومنعطقاتها بحس شعري وفني جديد . كانت بحاجة لأن تتحول من مجرد نثر مبعثر ومونتاج سريع إلى إعادة صبر وتشكيل عند خراط الصبايا، السردية في قوالب الجمالية الفنية . ولم يكن من الضروري أن تفقد نتيجة لذلك روحها الحذب وبساطتها الأسرية ؟ فالعناية بالتصميم الكلي والهندسة الداخلية للنصوص كان سيحولها من كناسة إلى سبيكة مصقولة .

وإذا كان الحديث عن أسلوب الكاتب لا يتم سوى باختبار عينة الشعرية ونوعيتها فإن يحيى حقي يقدم لنا

في هذا الكتاب ، إلى جانب اعترافاته الجريئة بتقبيد التخيل وتحرير اللغة ، المنبع الفعلي لمزاجه الشعري ، ويتمثل في ولعه الشديد منذ الطفولة بكل من شوقى شاعر القصص ويبرم أمير العامية في ذات الوقت . ومعنى هذا أنه لم يخرج كثيرا عن نطاق الشعر الغنائي بمستوياته ، وبما يعمل فيها وبينهما من صراع وتوتر في تكوين أسلوب فني جديد . فالأصوات التي تتعدد في كتابة يحيى حقي واللغات التي تتمثل في أسلوبه تتجول ولا تتمازج ، فتنبف عن طبيعة مهجنة تقف فيها الكلمة العامية إلى جانب القصص دون توليد لجبل جديد من الكلمات التي تلغى هذه الثانية كما حدث عند نجيب محفوظ مثلا . والذاتية التي تنضج في هذه السيرة هي ذاتية من نوع ما يتجل عند كل من شوقى والنديم تصب في وعاء الغنائية الجماعية ، حيث يصبح الأديب ناطقا باسم غيره ، يذوب في اقراحهم طربا وفي أحزانهم أسفا ، دون أن يتفرد بموقف متميز يعبر عن شذوذه وجنون وعبقريته الإبداع الفردى . والتجارب التي يحكيها جزء من التاريخ الخارجى العام للأسرة المصرية والمجتمع العربى . لا ينطق فيها صوت محاور ليحيى حقي ، ولا يصطدم على رقعته ذوق مخالف لرؤيته . يحكيها من طرف واحد بطريقة غنائية ، قد تلمس قدرا من التلوين والتباين ، لكنه محصور بين طيات ثوب المؤلف ذاته . يتجلى في تلك المسافة التي ينجم في خلقها بين العبارات والدلالات المتباينة والتي تولد - كما ذكرنا - المفارقة الأسلوبية فحسب ، وترسم على شفيعك ابتسامة الود والتقامح والمشاركة في اللعبة .

فدينامية أسلوب يحيى حقي تقتصر على التفاعل بين هذين الخطين من الأسلوب : خط شوقى وخط النديم . وكل منهما يحاول نفى الآخر . وجره إلى منطقة وسطى تتفاعل فيها موروثات اللغة وتجبر على التنازل عن زخرفها

أشكال الحيوانات البدائية المتوحشة في ذهنى صوت نهش وتمزيق لعقول البشر وأرواحهم . فنحن حيال صورة كالفكاوية لعالم من الورق المتوحش ، لكنها صورة شعرية فحسب ، يزدما جمالا ما تختم به من حلم الخلاص ، عن طريق «العقل الإلكتروني» واختراع لغة جديدة رمزية تحل فيها الكلمة محل سفر كامل» . إنها نبوءة أصبحت الآن بعد ربع قرن من تأريخ المقال حقيقة واقعة ، نهض فيها قدر يسير من الفيل عند يحيى حقي . وإن كان خيالا - مثل أسلوبه - علمياً .

لكن تظل السمة الأساسية لهذا الأسلوب ، وهى الطرافة والقدرة على توظيف المارقة ، بين مستويات اللغة من جانب ، والإشارة للواقع الحسى من جانب آخر هى منبع الشعرية الأميل .

لتقبض على صيد العامية وسمكانها المتحركة في شبكة النص . أما دراما الحياة وإيقاعاتها وتلاطم أمواجها فهى تحتاج لسرد غير ذاتى في جوهره . لخلق عوالم واكوان مصغرة تحاكي الكون الأكبر وتبرز قوانينه . ولا طاقة للكناسة الناعمة بتقديم شيء غير رماد الحياة التى كانت متوهجة من قبل . وإن كانت تلمع في ثناياها أحيانا بعض الصور المرديّة الفاتنة . إذكر منها في ختام هذه الملاحظات تصويره لولعه الشديد عندما كان يعمل في قنصلية جدة بفرز زكبة البريد و«تستيف» المجلات والأوراق . ثم تكاثرت هذه المطبوعات حتى غدت «كبانها جيش يطاردنا ، أو بحر عظيم يزهق ليفرقنا ، بحر من الورق . هذا هو طوفان العصر الحديث . دمدمة هذا البحر من دققة الملايين من كتاب «التبيريتر» ومهمة ألوف مؤلفة من مطابع ضخمة ، تتكاثر كالفطر أمام العين . لها



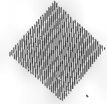
عالم الكتاب

اقرأ فى العدد القادم :

- تساؤلات ومحكمات
- مفاجأة لسرقات لم يسبق لها مثيل فى دنيا الإبداع
- سرقة مادية .. وسرقات فكرية
- الجناية لبنانية والضحية المانية ومصرية
- عروض الندوات والقنوات والأعمدة فى الدوريات والإذاعات واللقاءات
- مع الأبواب الثابتة للمجلة . عروض موقعة . وعروض موجزة والفهرست العصرية

رئيس التحرير
د. سعد الهجرسى

رئيس مجلس الإدارة
د. سمير سرحان



قصائد

لن تفرع الأجراس

لن تهدأ العاصفة ، هذه الليلة

امام بابى

جيوشها الخمسة اصفقت باب الجهات .

في الضوء الشاحب للكتائس

البح الرهبان يجرون العربات

: هارين نحو الجبال

بخيول مطهمة في الريح

كأنما في العهد البيزنطى .

في هذا الليل الضارب في القدم

لن تفرع الأجراس بعد اليوم

لن تهدأ العاصفة

غُفوة

يستفيقون من غفوتهم
بكسوف قمر
أونداء غريق
يرضون « الواقع » في ليلهم المسنود
بمكر الثعالب .

منزل

أمام الحديقة الكبيرة
التي كانت مركضا لأفراس الملك
ومخدع صقوره وبغاياه
حديقة الميرلاند
بأعشابها الخريفية
والقمر الذي غاب أخيرا
مع غياب عشاقها الليليين
كانت أرواحنا ، غسق الأشجار
وكنا نزهف السمع لارتجاف العصافير فوق جبل المقطم
الفغان قم واحد يتكسر في قبلة .
في ذلك الزمان

كان لنا منزل

وكنّا نحن فيه .

ما من بلد قصدنا

ما من امرأة أحبيناها

إلا وسبقنا إليها الأعداء

ما من بلد قصدنا

إلا وهبّ أركانه الحريق

ما من جرح ضمّدناه بعيننا

إلا وانفتح على مصراعيه

ما من حلّة

ما من طفل ولدناه تحت حوافر الخيل

(أى خيل ؟)

ما من أفق ، أو ذاكرة تفكك أزرارها في بهوه

ما من طفولة ولو كانت بعيدة مثل زحل

ما من أسد ، لقد غادر بعيريه مع الفجر

والجبال غارت مواقعها الأبدية .

لا أسمع نقيق الغربان على شجر الأراك

والعقبان شنتقتها القمم

ما من أصداء ولا من يحزنون

هامش على

سيرة التركيّة

جاء جدّها بالمذبح من استنبول على ظهر باخرة ، وذبحت الخرفان في حوض الجنينة ، وشرب أحد الجزارين من رقبة الخروف الدم ، وماتت خادمة — من وراء باب الحوش — طست أرجل ودارتها في الفين لحين انفضاض الناس ، ولكن الناس لم ينفذوا إلا بعد أن أطلق جدّها دانتين موجهاً فوهة المذبح إلى البحر ، فخر الربط من سبائط نخلة مائلة على الماء .

أخذت خمسين فدناً وسراية وكل اسطوانات منيرة المهديّة وعبدّه الحامولي والأنسة أم كلثوم وبعض تواشيح تركية قديمة ، ولمح أحد الكتبة المذبح وهوتحت أكياس الخيش فسلموه للمركز ، وكانت السيدة قد نسيتّه ، فأصبحت تسمعه كل يوم في رمضان على شاطئ الإبراهيمية وقد استلمه عسكري : فتأكد أن ترى — من بين قشرة الدمع — السكرى باشا وزوجه وفي يده السيجار ونصف الفخذ المشوى وابنتهما النخيلة بالفيستان الدانتلا تداعب رقبته بالمروحة ، فما كان منها — بعد تهديد — إلا أن أدارت اسطوانة سي عبدّه الحامولي ، ورنت لطربوش جدّها ، وأطفت السيجارة في قعر الفنجان ملاسة دمة .

كانت قد أحبت البروجي الإنجليزي في أيام حرب الألمان ، وأخذته معها في عربة أخيها الكاديلاك حينما قالت لأمرها ستزور أخواها في كلية الملكة فكتوريا ، ولكنها دخلت أولاً تكتات الإنجليزي في « الدخيلة » ، وجباهم الشاويش ، والسائق أكل فرخة ومائة جنيه من الذهب اشترى بثمنها خمسماية متر على أطراف مصر الجديدة ، وتكلفت الحاجة حسنية بدم الحمام واليماام يوم زواجها من ابن عمها ، وكثيراً ما يراها السائق — الآن — وهي في ميدان فكتوريا عائدة من مركز العلاج الطبيعي ، وهو في البلكونة يحقن نفسه وحيداً بحقن السكر .



وجهة نظر في عمارة المتحف

المباني العامة جميعا خصوصية وعمقها جذورا مما يتطلب في تناوله أقصى درجة من الحس الحضاري المعبر عن الهوية المصرية دون شوفونية أو تحجر وذلك ما نجد عكسه تماما ، إذ نرى الطريق مصهدا بسرعة ولهفة مدهشتين للحصول على تصميم إيطالي ، ما دامت إيطاليا ستكفل ببناء المتحف . إزاء كل ذلك نود طرح وجهة نظرنا فيما قبل وفيما يجب أن يكون :

— إذا قيل أن هناك لجنة من الخبراء المصريين تتابع التصميم الإيطالي وتشرف عليه وأن العجل ليس متروكا على الغارب للمعماريين الإيطاليين وجب علينا أن نتساءل عن مدى تأثير هذه اللجنة وهل الواجب أن تمارس عملها في دائرة مغلقة يتقرر فيها كل شيء ثم يهبط المبنى جاهزا بعد ذلك فوق رؤوسنا ، لتقويت أي فرصة للمشاركة وإبداء الرأي ؟ أو ليست هذه الدائرة المغلقة بقية من بقايا الحكم الشمولي ، إذ يرى المسؤول الحكومي نفسه ويؤيّن له من

هل كتب على أجيال مصر ابتداء من هذا الجيل أن تشاهد الأوبرا في مبنى ياباني التصميم ، وتعقد الاجتماعات في مبنى صيني التصميم ، وتقرأ الكتب في مبنى نرويجي التصميم وبعد ، كل ذلك تشاهد آثارها الوطنية وتتعلم تاريخها المصري في مبنى إيطالي التصميم ؟ وإذا كانت الطبيعة العمومية لأنشطة المينيين الأولين وتماثلها في كثير من بلاد العالم مبررا لقبول التصميم الأجنبي وإذا كانت مكتبة الإسكندرية التي تنتمي للحضارة البحر المتوسط وبالتالي للعالم كله تسمح بإقامة مسابقة عالمية لتصميمها (وذلك ما حدث فعلا) هل أن يتم في التحضير لهذه المسابقة وفي إجرائها والتحكيم فيها تأكيد الهوية الحضارية لمصر وللشعب المصري والاستفادة المستتيرة من تراثه ومراعاة ظروف الموقع والتلاؤم مع المناخ المحلي (وكل ذلك لم يتم بل حدث عكسه تماما) مما أثار أسف كثير من المعماريين المصريين واعتراضهم ، فإن طبيعة المبنى القادم لمتحف للحضارة المصرية تجعله أكثر هذه

زيادة على ذلك كله هناك الرسالة الكلية لهذا المتحف في المجتمع . هل هو فقط لتنشيط السياحة الخارجية وزيادة الدخل السياحي ؟ ليس واجبا أن يكون هذا المتحف في الدرجة الأولى لأبناء هذا المجتمع حتى يثري هذا المتحف لصحة ثقافية بين المواطنين ، يعطي جرعات متوازنة للطفل والكبير ولأبن البلد البسيط والمتف والمعلم المتخصص ؟ هنا تتضح أهمية اشتراك مفكرى مصر وقياداتها الثقافية المختلفة مع معماريها ومؤسساتهم (لجنة العمارة في المجلس الأعلى للثقافة — شعبة العمارة بنقابة المهندسين — جمعية المعمارين — جمعية المخططين — اقسام العمارة بجامعة مصر) في حوار واسع لوضع التصورات المختلفة التى توجه تصميم المتحف كرسالة وأنشطة وتشكيل مرئى ضمن مسابقة عامة . وهنا نذكر أن البرنامج المعمارى مكتبة بلوى بإيران التى طرحت في مسابقة عالمية ، اشتملت على دراسات ومراجع خاصة بالعمارة التاريخية والمحلية بإيران ، مع توجيه المتسابقين للاستفادة المستنيرة بذلك التراث وليس تقليده .

— إذا قيل أن حصر المعروضات وإعداد برنامج بها قد تم بالفعل عند التحضير لمتحف الحضارة المصرية ، عندما كان مزعما إنشائه خلف دار الأوبرا ، وجب علينا أن نقول أن الهدف والموقع قد اختلفا تماما بحيث لا يمكن نقل البرنامج أوفتوماتيكيا . ففى الحالة الأولى كان الهدف هو إعطاء عرض لنماذج منتقاة من الآثار المصرية القديمة تنقل من المتحف المصرى الحالى لتعرض مع غيرها من آثار الحضارات الإغريقية والرومانية والقبطية والإسلامية والحديثة ، مع بقاء المتحف المصرى واحتفاظه بمعظم الآثار المصرية القديمة أو بكثر منها ، أما في الوضع الحال فقد تقرر نقل كافة محتويات المتحف المصرى .

حوله أنه هو الأقدر على ما يحتاجه المجتمع وأن الهدف الأهم هو سرعة الإنجاز خلال فترة عمله ؟ إذا كانت هناك لجنة من الخبراء المصريين تتابع وتشرف كما قيل فكيف حدث أن الفترة المنقضية من اختيار الموقع (الأهرام ١٢/٢٠ / ١٩٩١) إلى وصول التصميمات الأولى من إيطاليا (الأهرام ٢٧/٣ / ٩٢) كانت فقط ثلاثة شهور وأسبوعا واحدا بالضبط . إن مجرد البرنامج لمثل هذا المتحف يتطلب ما يقرب من سنة كاملة يعمل فيها بتفرغ العديد من الخبراء . فإلى جانب المهمة الكبيرة المتشعبة الخاصة بتحديد المعروضات وكما ونوعا واحتياجات عرضها فراغيا وتقنيا ، هناك ترجمة هذه المعلومات الجزئية إلى برنامج تصميمى من المساحات ونوعيات الفراغات الداخلية والخارجية ، وما يصلح ذلك كله من خدمات وأنشطة مكملة تتدرج كلها ضمن الميزانية المقررة للمشروع . بالإضافة لهذه العناصر المباشرة في البرنامج هناك جوانب في منتهى الأهمية يجب أن يتضمنها البرنامج ، فصلاوة على ما هو معروف من وجوب ترتيب المعروضات في أقسام تلى على فتراتهما التاريخية (الأسر المصرية القديمة مثلا) يجب أيضا توضيح بؤرة الانقسام في الفترة التاريخية المصدرة كمعروضات وكأجواح حضارية يجب إبرازها (مثل تطور الزراعة والرقي وصناعة ورق البردى) وهنا يضاف للمعروضات الأثرية معروضات أخرى تكملها من خرائط ومجسمات مقياسية وصور توضيحية .. الخ تربط معروضات الفترة الواحدة معا في أفكار ومواضيع كلية . إذا أضفنا لذلك أهمية تمثيل البيئة الطبيعية لأقاليم مصر سواء بطريقة طبيعية في الفراغات الخارجية أو بطريقة تمثيلها في الفراغات الداخلية اتضح لنا أن إعداد البرنامج يتطلب اشتراك مجموعة من علماء التاريخ والآثار والجغرافيا والاجتماع والتخصصين في المتاحف تقنيا وإدارة وإمتا .

ايضا الموقع تغير في نوعيته وفي حجمه من حوالى ١٢ فدانا إلى حوالى ٢٠٠ فدان لا نعرف هل تم عمل مسح دقيق له وجسات تربة ورفع مساحى وتخطيطى ونوتوغرافى لما يحيطه من استعمالات على مدى الرؤية المتاحة منه وهل عدد الزوار المتوقع في الحالة الأولى يماثل الثانية تماما ؟

— إذا قيل أننا نعيش اليوم في عالم تبادل المعرفة والمصالح ، وأن دولة متحضرة مثل فرنسا تملك العديد من المعماريين الكبار والمتكئين لم تجد ضمرا في تكليف مهندس أمريكى أن يصمم لها امتداد متحف اللوفر ذا الهرم الزجاجى (وقد قيل هذا فعلا) فإننا نرد بالموافقة على هذا النموذج الفرنسى على أن نفضحه بكامله وليس في هذه الجزئية فقط ، ذلك أن المثال المذكور هو أحد الاستثناءات القليلة ضمن الاكثريّة من المباني العامة التى صممها معماريين فرنسيين وذلك على عكس الحال عندنا في السنوات العشر الأخيرة (للمقارنة) . والموقف عندهم في النهاية هو معماريون ينتمون للحضارة الغربية يصممون لاماكن ومجتمعات ضمن الحضارة الغربية وذلك ما يختلف تماما في حالتنا . علاوة على أن متحف اللوفر يحتوى آثارا ومقتنيات من العالم أجمع وليس مقتصرا على ما أنتجته فرنسا وحدها وذلك أيضا على عكس الحال عندنا . اليس لنا أن نتساءل هنا لماذا نحاول تقليد فرنسا في هذه الجزئية المتبصرة من كل ما سبق ذكره ؟ ولا نقلدها في انفتاح واتساع دائرة إختناج القرار والحوار بخصوص أى مبنى عام قبل وبعد إنشائه مما يؤثر إيجابيا على ما يليه من مبان عامة ، وبما يساعد على إيجاد مدرسة أو مدارس فكرية معمارية متميزة ، وبما يحقق رغبة أغلبية الرأى العام وليس رغبة المسئول الحكومى الذى يحاول دائما عندهم استشفاف رأى الاغلبية وإظهار حرصه على تحقيقها ؟ لماذا لا نتقلد فرنسا

في أن تصاميم مبانيها العامة الجديدة جاءت من خلال مسابقات معمارية وليس من خلال تكليف مباشر ضمن دائرة ضيقة ومغلقة ؟ لماذا نسى تماما تقليد فرنسا وبغيرها من الدول المتحضرة في جودة وجدية التحضير للمسابقات المعمارية والإحساس بالمسؤولية في هذا الشأن بينما لا يجد المسئولون عندنا أى حرج في طرح مسابقة لتخطيط وتصميم ميدان الجيزة لا يضم برنامجها إلا عدة وريقات منها كروكى بدائى يجعل أى طالب بقسم العمارة مستحقا للرسوب بينما المسابقة معدة ومحكمة من بعض أساتذة الجامعة المتخصصين وغير المتخصصين ؟ والأدهى من ذلك كله هو إلغاء المسابقة برمتها دون تعويض أصحاب المشروعات المقدمة ودون إبداء الأسباب التى اتضعت فيما بعد بطريقة غير رسمية وهى عدم علمهم بالتخطيط المزمع من قبل لإقامة محطة مترو أنفاق في المستقبل في هذا الميدان !!!

— إذا قيل أن تصميم مثل هذا المتحف الكبير يتطلب خبراء وإخصائين أى ما اصطلح عليه في ذاكرتنا الشعبية « بالخبير الأجنبى » وأن إيطاليا لديها حاليا عدد من أكبر المتاحف في العالم ، وأنها بالتأكيد من الدول البارزة في مختلف الفنون ومنها العمارة ، وجب علينا أن نوصح عدة أمور أولها أن تصميم أى مبنى له جانب معمارى هو الأساس وينبى على جذور بيئية وحضارية عديدة ، وله بعد ذلك جوانب فرعية يتصل بعضها بالنواحي التقنية مثل نظم الإضاءة الصناعية والأمن . ومع تسليطنا بأن الجوانب كلها يجب أن تنصهر في كل متكامل إلا أن الجانب المعمارى في مبنى متحف يظل هو الأساس (على عكس الحال في مبنى مصنع مثلا) . وعندنا في مصر العشرات من المعماريين الذين يكتفون إعطاء تصميم ممتاز لمتحف كبير والذين ينتظرون إتاحة الفرصة لهم ، الخبرة الأجنبية

يمكن أن يكون لها دور مطلوب في النظم التقنية المشار إليها ، وما يقلل من هذا الدور (ولكن لا يلغيه) أن التصميم المعماري في العالم كله وبالذات في البلاد التي لها طقس مناسب مثل مصر يتجه نحو تقليل الاعتماد على نظم الإضاءة الصناعية واستخدام الإضاءة الطبيعية قدر الإمكان وكذلك تقليل الحمل المطلوب على نظم التكييف الميكانيكي بكفاءة التصميم المعماري المستجيب للظروف المناخية المحلية . إعطاء مثال محدد على ما نقول فإن المعماري الأمريكي الكبير فيليب جونسون الذي قام بالتصميم المعماري لبني المفاعل الذري الإسرائيلي بدمونة ليس له أي خبرة قبل ذلك المبني ولا بعده بالطاقة الذرية والمفاعلات الذرية ، وإنما قام بالتصميم المعماري للمبني المذكور بحيث يستوعب البرنامج الفراغي والمتطلبات التقنية التي أعطيت له من متخصصين وبمحيط يتلاءم أيضا مع البيئة الصحراوية المحيطة .

نعم نقدر تماما الإنجازات البارزة للشعب الإيطالي في مختلف الفنون ومنها العمارة ونعزّز بصداقته ولكننا نرفض إضفاء صفة « السوبر مان » على أي شعب أو فئة أو فرد أو مسئول حكومي . لجوزد التذكرة فإن مبنى متحف مراكب الشمس المجاور لأهرامات الجيزة قام بتصميمه معماري إيطالي (انظر الصورة المرفقة) وهو مثال صارخ على المهارة التشكيلية من ناحية (التصميم الفراغي في الأبعاد الثلاثة) والجهل بالبيئة (ناحية ثانية (مبنى زجاجي في بيئة صحراوية) وانعدام الحساسيات الحضارية نحو الموقع بالكامل من ناحية ثالثة) نتوء بارز في تشكيل « حديث » ود استعراض « ملاصق لواحد من أهم وأقدم آثار العالم ومشوه لياثورة الهضبة المسطحة كخلفية للأهرامات) ذلك كله يبين أن الشعب الإيطالي الصديق ومعماريه هم في النهاية بشر يصيرون

ويخطئون . والأهم من ذلك أنهم مثل غيرهم من البشر يكونون أكثر عرضة للخطأ عند ممارستهم الإبداع في بيئة وحضارة غربيين عليهم .

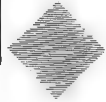
— إذا قيل (وربما كانت هذه أهم المقولات) أن ظروفنا الاقتصادية لا تتحمل إنشاء المتحف المذكور والمطلوب وأذا يجب أن نشعر بالامتنان لتمكن المسؤولين الحكوميين عندنا من إقناع الحكومة الإيطالية بتخصيص هذه المعونة التي يشترط فيها قيام مكتب استشاري إيطالي بالتصميم ، فإما المعونة والتصميم الإيطاليان معا وبالتالي بناء المتحف ، وإلما لا متحف على الإطلاق . فسأنا نرد برفض الانتصار على هذين الاختيارين وكأنهما من حتميات القدر . فالعلاقات بين الدول المتحضرة وبالأخص العريقة الحضارة مثل مصر وإيطاليا يجب أن تكون على مستوى أربع من ذلك . لو كان الموضوع معونة غذائية مثلا لكان من الصعب علينا اشتراط المذاق المناسب لنا ، ولكن الأمر هنا يتصل بمشروع ثقافي قومي على درجة كبيرة من الخصوصية الحضارية وفي الوقت نفسه هو من أهم مكونات التراث العالمي . في هذه الحالة لا يكون الطرف المتقدم بأمثل طرفا أعلى والطرف المستخدم له طرفا أدنى بحيث يحق للآخر أن يأمر وعلى الثاني أن يطيع وإنما الاثنان شريكان متساويان في مشروع ثقافي ينتمي للإنسانية من خلال الموقع المحلي والمجتمع المحلي والثقافة المحلية . بل نزيد أن الطرفين متساويان في تقدير كل منهما للآخر ولكنهما لا يجب أن يكونا متساويين في مهامهما ومسؤولياتهما ، بل يجب أن يكون للطرف المحلي الدور الأكبر في القيام بهذا المشروع الثقافي وإثبات حسن استخدام الموارد المالية المقدمة له من الثاني . هذا بالطبع يتطلب أصلا أن يشعر الطرف المحلي بمسؤوليته ودوره وأولويته (ولا يكون فقط متلفا على الحصول على المبني

ما دام على حساب الآخرين) فهو المالك الفعلي لهذا التراث أولا والذي ينتمى للإنسانية ثانيا ولو كان الأمر عكس ذلك لما حق لوزارة الثقافة المطالبة باستعادة الآثار المصرية المسروقة في الخارج .

لقد تطورت الأمور بالنسبة للمعونة الأمريكية من الاقتصار على بيوت الخبرة الأمريكية فقط إلى الاتفاق على إعطاء الأولوية لبيوت الخبرة المصرية ثم المشتركة ثم الأمريكية (الأهرام ٩٢/٣١ ص ١١) وذلك لدوافع اقتصادية صرفة فإذا زدنا على ذلك الأهمية الكبرى للبعد الحضارى المحل في تصميم المتحف المذكور فإنه من المبرر تماما أن نطالب الحكومة الإيطالية بالتفاوض عن شرط قيام بيت خبرة إيطالي بالتصميم خاصة وأن ذلك من الناحية المالية لا يمثل إلا ٤ إلى ٦ في المائة فقط من تكلفة المتحف (مقابل التصميم والإشراف) وبالتالي لا يمثل خسارة اقتصادية كبيرة لإيطاليا ، في حين أنه يمكن أن يمثل مكسبا حضاريا كبيرا لهم إذا حسن التنظيم وحسنت النية وإذا أعطى المسؤولون الحكوميون المصريون الأولوية للجذور المصرية على « العلاقة الإيطالية » . نعم المنفعة الإيطالية تنل على كرم كبير من أكتافية المادية نرجو أن

يصاحبه كرم وتفهم وروح مشاركة من الناحية الحضارية بحيث يحفظ لكل ذى حق حقه . وهنا يجب أن يذكر وجاعة اقتراح د . على رضوان عميد كلية الآثار بجامعة القاهرة بخصوص أهمية مخاطبة دول العالم كلها للمساهمة في بناء المتحف وعدم الاقتصر على إيطاليا فقط في ذلك (الأهرام ٩٢/٣٧) .

— لو كان الكلام على المتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية لظل رأينا أيضا هو وجوب قيام المماريين المصريين بالدور الأساسى في تصميم مثل هذا المتحف مع الترحيب بإمكانية مشاركة معماريون من اليونان وإيطاليا معهم . لأن العبرة ليست فقط بالتراث الذى سيعرض ولأى حقبة وحضارة ينتمى تاريخيا ، وإنما العبرة بإيجاد توازن بين ذلك الجانب والجانب الآخر الأهم والخاص بالمجتمع الذى سيبنى له هذا المتحف وثقافته الحالية تحقيقا لفكرة التواصل بين الحضارات من ناحية والمعيدا الخاص بالحق الأصل للمجتمع المحلى في الحفاظ على تراثه وكيفية عرضه (من ناحية ثانية) ، أيأ كانت الحقبة التاريخية المعنية وأيأ كان الاشتراك مع حضارات أخرى . ففى ذلك أيضا تأكيد لبدأ عالمية التراث التاريخى .



«إلى فرج فودة»

الصيدلة إلى فرج فودة

بأي الأشياء يُمكن أن أحزن هذا المساء ؟
 أبكيك كأوزيريس ؟
 اليس النيل ملوثاً بما فيه الكفاية ؟
 هل أخبرك بما فعلت .. فور موتك ؟
 شربت قهوة مع صديق في مقهى — أعيد افتتاحه —
 وتشلجرتنا
 حول ارتفاع الـ minimum charge .
 كان هناك وقت كي أكتب نافذة وأسفر في حلقها قهراً كقصر الشعراء .
 كان هناك وقت كي اقرأ «مرثية للمعر الجميل» لو «إحلام الفارس
 القديم» .

لم أشاهد نيا موتك في النشرة الأخيرة .
ولو تحدثوا عنه لأكثر من عشرة أيام فسوف يكون هذا مُصِجراً ..
كحادثة «فتاة العتبة» .. مثلاً .
أو ذلك الجندي الذي يزبح بقلده جثة مجهولة ثم : (تبرعوا
للهرسك)

لقد أخبرت صديقي أن «عربة النساء» في المترو مُصِجرة
وعما قليل سوف تُوزَّع الذرجيلة في عربات الرجال .
في نفس المساء أخبرتنى أمي عن عشرة مولى على الأقل
ظلوا يقتلوايون أعلامها في الأيام الأخيرة .

كان من بينهم «عبد المحسن بدر» !
قال لي صديق قديم — بالأمس فقط —
«هل تتوقعين أن أعد لك قارباً للنجاة؟»
بالأمس فقط كنت «زهرة البستان» مركز الكون
ومن أحبُّ يوازي جسدي والخراب .

قال صديقي : «إننا لم ننظر إلى واجهات الدكاكين»
وامرأة تحدث صريراً سخيلاً بكس ليس بلاستيكيّاً
فيما اعتقد .

عل الهاتف صديق — يعرف بعض أسرارى — يصرخ

«هل عرفتِ الكارثة؟»

قلتُ : «أخاف على عشرة أشخاص على الأقل ...»

واقيس عمرى بكرة السرطلن ..

بعد الثلاثين تبدأ المرأة تفكر في الموت .

ويبدأ الشعراء يحكمون انشؤطة المجاز .

كان عليك أن ترتدى قميصاً واقياً .

إن لم تلتصق أن ترتدى عباءة شيخ .

أبهذه القسوة تجرر مجازاتنا وترجل ؟ ...

كيف لم تلاحظ أن الأعلام الجافة ... مراكمة بيك تحديداً —

لهاسن يشبه الرصاصة ؟

تجول بعيداً عن أحلام امي في الأيام الآتية ،

فقد أخبرتنى أنها في مثل عمرى كانت تعيش في «حضن الحياة» .

تماماً كترغبتك في إقصاء الحراسة منك .

كل ما أرجوه منك أن تأتي لي ذات حلم — مباشرة

قبل أن أموت .

لتخبرني عن رائحة انتعيل التراب فوقك

عن سبابة الموت التي اخترقتك

في مساء لم يكن أي شيء لأفعله

سوى أن أجفك من فوق المسام .

رجل تبدو عليه سيماء المهابة



النسر — عناء إلقاء نظرة عليه . قال : « تلك إجراءات ضرورية » . لم يحاول مجرد السؤال عما سنقوم به أو ما يمكن أن يعود منه على محافظته . قال مفتش المهاجر « انتهينا من الشكليات » . من خطركم على المحافظة . بقى خطر المحافظة عليكم » . قلت . مندهشا ، « أيما خطر تعنى ؟ » . قال : « ذلك الذى لم يهتم به السكرتير العام ، رغم أنه ذكره ، الا تعرفون أين أنتم ؟ إنكم فى محافظة الثارات والمطاريد . قلت : « ما لنا وإلهم . نحن لا نطارد أحدا ، وليس بيننا وبين أى مخلوق أى شئ كان » ضحك الرجل . قال : « ليست القضية فيما ترونه أنتم القضية فيما يرونه هم . إنهم هاربون من المؤبد والإعدام . هم لا يخشون أحدا ولا شيئا . حياتهم لا بد ضائعة عند أول خطأ يقع فيه أى منهم . لماذا لا تكونون أنتم فرقة بحث عنهم تتسدر وراء أية حجة ؟ ثم أين ستقيمون معسكركم ؟ فى الصحراء أم فى حوض الجبل ؟ أنتم فى كل الأحوال غنيمة عظيمة . سوف يأخذون منكم كل شئ » .

عندما نتنقل من محافظة إلى أخرى ، تتوجه أول ما تتوجه إلى سكرتيرها العام . نعلنه بقدومنا ، بشوع المهمة الموكلة إلينا ، بخط حركتنا والتسهيلات التى قد نحتاج إليها . علينا أن نبدأ بلقاء مفتش المهاجر ، ثم يقوم هو باصطحابنا إلى سباته .

فى تلك المحافظة عُقد السكرتير العام الأمور . قال ، « معكم خبراء أجانب أخاف منهم وعليهم . محافظتى بها مناطق عسكرية ، أخاف منكم عليها . وبها قطاع طرق . أخاف منهم عليكم » طلب خطاباً مفتوحاً يخليه من المسئولية . أصر ولم يقبل نقاشا . طلب أن يعلم بالفندق الذى ستنبت فيه . قال وعلى فمه ابتسامة بوليسية . تلك إجراءات أمنية »

أحضرننا الخطاب المطلوب . صافر كاتب المشروع إلى القاهرة فور هذا الحديث . عاد به مساء اليوم التالى . لم يكلف السيد السكرتير العام نفسه — بعد أن رأى خاتم

حتى ملايمكم الداخلية . قلت في صوت خرج خافئاً ،
«لدينا خُفراء» كاد يستلقي على قفاه ضحكا . قال ، «هؤلاء
المساكين بمصيهم البائسة وحناجرهم اليائسة . انتقلون
الرشاشات بأفرع الشجر أم يطلب نجدة لا يجروهم مخلوق
هنا عليها ؟ » تماثلت نفسى . قلت : «نطلب الحماية من
سكترير المحافظة» . مَطَّ بوزه ساخرا . قال : لو كانت في
وسعه لقدمها . إنه يبحث عن امانه هو . لا امانكم أنتم .
قلت : وقد بدأ الغيظ يجتاحني ، «إذن ممن سنطلبها ؟ أو
بصورة ألقى ، من ذا الذى في وسعه أن يقدمها لنا ؟» نطق
على صدره في ثقة ، «معنى أنا» قلت وقد انفثا غيظي في
ضحكة ساخرة ، «كل ذلك حتى نصل إليك» قال . وعلى
فمه ابتسامة خفيفة الظل ، لا تخطن اني مجرد مفتش
محاجر . أنا هنا أمك سلطات لا يملكها المحافظ نفسه .
قلت ، «هات ما عندك . أرنا شطارتك» . قال ، «هيا بنا
لنذهب إلى التفتيش» .

تفتيش المحاجر مبنى يكاد يتهاوى . حجرتان وبوابة
مياه . أتربة ورائحة لا تسر . أدرك المفتش ما أحسه
فقال ، «لا تهتم كثيرا بما تراه . عملنا كما تعلم في الهواء
الطليق» . نادى ملاحظ التفتيش . طلب أن يستدعى
الحاج . لم يذكر له اسما ، لكن يبدو أن الحاج علم
لا يحتاج إلى تسمية قلت . «تركت الخبراء في الفندق
وحدهم . أين حاجك ؟» . قال ضاحكا : سيأتيك الحاج
بشخصه في الحال .

جاء الحاج . دخل مهيبا يبدو عليه الوقار . سلم في
جلال وجلس . نظر إلى نظرة فهم المفتش مغزاها ، فقدمنى
إليه . وضع يده على صدره مرحبا . رددت عليه تحيته .
قال : «يبدو في لهجتك أننا من الصعيد» . قلت : «هذا
حق» . أخبرته من أين أنا . قال : أحسن الرجال» قلت :
«هذا من ذوقك وفخضك» همس المفتش في أذنه ثم استأذنا

إلى غرفة مجاورة . عادا بعد قليل قال المفتش وهو ينظر
ناحية الحاج «ألف مبروك . شكرته وشكرت الحاج . دون
أن أدري علام أشكرهما . وغادرا الحاج في تؤدة .

قلت للمفتش ، وقد دونت ما بفردينا : «لا أدري ما جرى
شيئا» قال : «ستقيمون معسكركم على الطريق
الصحراوي ، قرب تكئات الجيش» . أحسست بالضيق .
قلت : كل هذا الضجيج ، وأنت لم تفعل شيئا غير أن
تضعني في حماية الجيش ؟ قال . «والله ولا ألف جيش
يحميك» . قلت «عدنا إلى المعميات» . أسترّد نفسه . قال
«ما رأيك في الحاج ؟» قلت ، يبدو أنه رجل أعمال قال
«هذا حق . وماذا ؟» قلت : «تبدو عليه سيماء المهابة»
قال : «فراسك في مطها . وماذا أيضا ؟» قلت ، «يبدو
عليه الثراء» قال : «تخمينك صائب . وماذا . أوقفته قلت
مجتدا : ما الرواية ؟ من يكون حاجك هذا ؟» قال : وهو
يفتح عينيه على اتساعهما ، متصنعا الدهشة ، مشددا على
مخارج ألفاظه : «إنه حاميك . إنه شيخ منسر المحافظة» .

المسألة برمتها أفلقتني جعلتني في دوامة . هل هناك
خطر حقيقي علينا ؟ وهؤلاء الخبراء مسمى . إنهم
لا يعرفون حتى الآن أى شيء ، وليس في نيتي أن أطلعهم
على شيء . ما علاقة مفتش المحاجر بشيخ منسر المحافظة ؟
هل يعمل معه . أم لصبابه ؟ لكن كيف ولماذا ؟ هل أكتب
للقاهرة عن تلك الاخطار المجهولة المتوقعة . حتى تشاركني
المسؤولية ؟ أم اعتمد على كلمة المفتش وشرف شيخ
النسر ؟

أقمتا المعسكر في مكان يتوسط الطريق الأسفلتي ،
وتكئات الجيش ، وقرية صغيرة كان يمكن رؤيتها على
مرمى البصر .

بدأنا عدلنا . كان علينا أن نسمح أهم الأماكن . اتجهنا إلى الجنوب الغربي للمحافظة . هناك تشعب الجبال ، وتزداد الاحتمالات الإيجابية لوجود رطل . أوقفنا سيارتنا قرب سفح الجبل . القف صبية إحدى القرى المجاورة حولنا ، كانوا ينظرون إلينا في دهشة . عندما علموا أننا ننسعد الجبل ، لاح الخوف في عيونهم التي حظ الذباب عليها . قالت صبية صغيرة ، ترتدى ما يستر بالكاد جسدها ، « لا تذهبوا إلى هناك . إنهم ياكلون القرباب ، ويقتلون من أجل سبجارة » قلت : « من هؤلاء يا ابنتي ؟ » نظر صبي إليها محذراً . جذبتها أخرى من بقايا كمها . ولقت الكلمة في حلقها .

أخذنا في صعود الجبل . بدأ الصبية أسفلنا يتضاطون ، السيارات كذلك . كان علينا أن نفحص الاحجار ، حتى إذا بلغنا القمة ، نكون قد المنا بأنواعها والعمل اللازم لها . وصلنا إلى أعلى حافة الجبل المظلة على الوادي . بدأ الجبل — على مسافة ليست بعيدة من الحافة التي بلغناها — يرتفع من جديد . اختفى الصبية وتلاشت السيارات ، بدت أرض الوادي شريطاً أخضر لا يبين منه شيء . جلسنا نلتقط أنفاسنا لتكمل المشوار . أخذ أحد العمال يمين النظر إلى الأرض . قال ، كان هنا بشر . غادروا المكان ترا . آثارهم تدل على ذلك . خفض صوته حتى قارب الهمس . استمر قائلاً . إنهم المطاريد . أكد أحس بهم حولنا ، يراقبوننا . قال آخر في خوف : « نكتفى بهذا الارتقاء » . قلت . سنكمل . إذا كانوا لم يتعرضوا لنا حتى الآن . فهذا يعني أنهم يعرفون أمرنا نحن الآن أمامهم . هم لا يدق قد أيقنوا أننا لا نضمر لهم عداة ، ولا نفيهم بهم شرأ .

اكملنا صعودنا حتى بلغنا قمة الجبل . بدأ العمال عملهم في حمة خارقة . قوة خفية تطاردهم . جثم الخطر

على أنفاسهم ، فاندفعت طاقة في سوادهم . عندما عدنا إلى سفح الجبل ، كان اليوم قد أوشك على الانقضاء . تجمعت القرية كلها حول السيارات . السائقون في أسوأ حال . كانوا قد تيقنوا أننا لن نعود هكذا قال لهم القرويين . كنا أثناء الهبوط قد اكتشفنا طريقاً أفضل ، فلم يربنا أحد إلا ونحن عند النهاية . هجم الناس علينا يسألون . ماذا رأيتم ؟ هل التقيتم بهم ؟ ماذا فعلوا بكم ؟ ماذا قالوا لكم ؟ أسئلة وأسئلة . ولا إجابة . كنا مرهقين للغاية . صبية الصباح مازالت هناك . سألت : « ألم تجدوا قططاً بريّة ؟ » قلت « ماذا القطط البرية ؟ قالت : كان جدى يضع لها الفخاخ ويأكلها قبل أن يأتي المطاريد . نطقت الكلمة التي خافت في الصباح من نطقها .

لهفة أهل القرية وخوف العمال وهم من أهل الصعيد ، جعلني أدرك أى خطر كنا نواجه ، وأى حماية أسبغها الحاج علينا .

كان على السيارات أن تخترق عاصمة المحافظة ، عند العودة إلى موقع المعسكر ، حتى يمكن أن نوفر بعض إحتياجاتنا . لحته في الزحام ، فاسترعت إليه . كان يتسكع أمام الحوانيت . فوجيء بي عندما أمسكت به ، ثم راط عندما عرفني . قال . « أين كنتم ؟ وما لهذا الطار يكسوك وجهاً وشعراً ؟ قلت : « عائدتين لتونا من الجبل » قال . « كيف كان الحال » قلت : « ذلت وقطران ، بدأ الامتعاض على وجهه . تسأل « هل تعرض لكم أحد ؟ » . كلا . لكنهم شبيح يجثم على صدور الناس . الذعر يسكن عيون الفلاحين » . هز رأسه . هذا أمر طبيعي . فذلك بلاد الرعب . ساكن الجبل مرعوب . وساكن الكوخ مرعوب » قلت « ملك الرعب ، صديقك الحاج » قال هامساً متنعلاً : « أخفض صوتك ، ولا تكسرها ثانية ، نضيق فيها أنا وأنت » . قلت : « الرعب في أعماقك أيضاً قال : « تعال إلى

منزل . اغتسل . وتحدث مع كوكب من الشاي الساخن . قلت : « لا أذهب إلى منزل أحد وأنا على هذه الحال » . قال : «ذهب إلى التفتيش ؟» . قلت : يمكن ، لا مانع .

طلبت ممن معي أن يسروا عليّ بعد انتهائهم من مشترياتهم في التفتيش ، جلست بعد أن اغتسلت قلت ، «هات كل ما عندك ، عن حاجتك هذا ، أود أن تجيبني بصراحة ، هل تعرف الدولة عنه ما تعرفه أنت ؟» أجاب في ثقة ، اعتقد ذلك . تسألت : لماذا إذن لا يسكرون به ؟ قال في استخفاف : «أنت الغربي عن هذا العالم تثير ضحكى ، استقرتني إجابته . قلت «لا تهيب» . قال كلا ، الا من واجبك إن دونت من الشوك ، أن تتحسس موقع أقدامك . الحاج رجل أعمال محترم . إنه حائز على امتياز العالمية الساحقة في المحاجر ، سواء كانت باسمه مباشرة ، أم باسم أحد رجاله . والمحاجر في حضن الجبل . والمحاريد على قمم وى كهوف . المحاجر أبوابهم إلى عالمنا . ربما يعمل البعض هناك . ولكن المؤكد أن كل حاجاتهم من طعام أوزاد أو ماء تدخل من تلك المنافذ . بل إن هذا الباب يمكن أن تدخله النساء أيضا . إنه كليلهم وكليل أسرهم» قلت وقد شدني الحديث . وماذا يعود عليه من كل ذلك ؟ . أكمل ساخرا : «هو رجل أعمال نقي اليد ، طاهر الذيل ، لا ولن تمسك عليه ذلة» . قلت أمرك غريب . دائما تجيب على غير السؤال» . تنهد وقال ، «أنتم هكذا يا أهل القاهرة ، تفهمون بصعوبة . تريد أن تعرف ماذا يعود عليه ، وأنا أسألك ، من ذا الذى يستطيع أن يأخذ امتياز محجر سواء ، وبمه هذا الجيش الضامرى ؟ تخيل نفسك وقد تقدمت للحصول على امتياز محجر بغير رضاه .» قلت وقد بدت الأمور أكثر وضوحاً . «يقتنى بالطبع ، صديق بيديه ، قال «أخيرا بدأت تضع يدك على مفتاح الموقف . سؤال آخر : من ذا الذى يستطيع أن

يتقدم لائ عمل من أعمال المقاوله ، تكون الإحجار جزءا منها ، دون موافقته وحصوله على الإتاوة المقررة ، أو أن يتم العملية لحسابه الخاص ، وذلك هو الوضع الأهم ؟ لا أحد . «تعنى أنه القوة الاقتصادية المسلحة» . قال ساخرا : لا أعرف كثيرا في الفلسفة . لكننى أعرف أنه أيضا ، شخصية سياسية مهابة . الكثير من رجاله نواب في البرلمان ، وأعضاء بارزين في التنظيم السياسى ، هو لا يعادى أحدا ، لأن أحدا لا يجرؤ على عداته ، من كان معه فله الأمن والأمان ، ومن حاول أن يكون عليه ، اختلف إلى الأبد . لن تجد له بين الأحياء أعداء . كلمة منه جعلت الجبل يدين لأمركم «أسست أنى أغوص في بحر لئلى ، قلت ، «هل يعرف ، أنك تعرف كل ذلك ؟» . قال وهو يهز رأسه ، «اعتقد ذلك ، لكننا نتعامل رسميا . هو بالنسبة لى ، مجرد حاصل على امتياز بعض المحاجر ، وأنه بنفوزه الفعلى يمكن أن يؤدى لى بعض الخدمات ، مثل تلك التى قدمها لكم» . قلت «واعتقد أن الواجب عليك ضرورة إبلاغ النيابة العامة بكل ما تعرف» . كاد يضع يده على فمى ، لكنه شدها إلى فمه كأنما يفلقه . قال ، «لا فائدة . لم تفهمنى على الإطلاق . أرجوك أنس كل ما سمعت وأنت تغادر باب التفتيش . أنت عابر هنا ، أنا باق إلى ما شاء الله مع الحاج .

أشفقت عليه فاعتذرت له . قلت : «انقلت عليك . مشكلتى ألا أرى سؤالا يؤرقنى ، دون أن أجد له جواباً» . فى تلك اللحظة سمعت نفير سيارتى ، كان العاملون قد وضلوا كى نكمل طريقنا إلى المحسكر . شددت على يده وأنا أغادر المكان قال : «تصبح على خير» قلت «أمل ، فقد انطلقتى بالكوابيس» .

أوشكت الأبحاث والدراسات التى تجريها ، غريبى المحافظة على الانتهاء كان علينا أن نصل إلى أطرافها

الجنوبية . سارت الأمور طبيعية ، بقدر ما تكون «الطبيعية» في تلك الأمكنة . حتى جاء ذلك اليوم . تأخرنا في عملنا ففصرنا الظلام قبل أن نبدأ العودة . كان السائق يسرع عندما لاح أمامه طابور من السيارات ، ساكننا بلا حركة . أوقفنا سيارتنا ، هبطت أرى ما الأمر . تساءلت إن كانت هنالك حادثة نظر البعض إلى دهشاً . قال أحدهم ، «كلا . هذا (قول) السيارات في انتظار الحراسة» . تساءلت متفاضيا عن دهشة البعض . ولماذا هذا التعطيل والحراسة ؟ في تلك المرة . انفوضوا كأنهم لم يسمعو شيئا . لحق بي السائق . قال « يستحسن أن نظل جميعا في العربات» نظرت إليه متعجبا . سألت إن كان يعرف شيئا مما يجري حولنا . قال : عند حلول الظلام لا تسير عربة بمفردها على الطريق . ربما يقطعها المطايرد عليها . لابد أن تسير السيارات في مجموعات تحت حراسة مشددة من الشرطة . حتى تخرج من منطقة الخطر ، ثم تعود فرقة الحراسة مع (القول) القادم من الجهة المضادة . ونحن الآن في انتظار هذا القول ، وبمع حراسه المسلحون» قلت له . وقد حسمت أمرى على ضرورة أن أتصرف بنفسى على هذا الذى يجرى . اذهب أنت إلى السيارة . ساقوم بجولة . هن رأسه واتجه إلى الخلف . بدأت سيرى أفرج على السيارات . من بها أو عليها . كان الناس كل الناس . ساهمين مهمومين ، كأنما هم مقبلون على اجتياز الجحيم . لا يدري أحد منهم إن كان سيخرج حيا كما دخل أم أنه لن يخرج أبدا .

سمعت صوتا ينادىنى . نظرت حول ثم خلفى . فوجئت بما رأيته . كان الحاج يجلس إلى عجلة قيادة سيارته الخاصة . حاول الخروج وسلم بحرارة قال « إلى أين » قلت ، «إلى المعسكر» . قال ، «تعال معى حتى المعسكر» . حاولت الرفض فأصر، آخر ما كنت أتوقع . سيد هذا

العالم ، أسيرا مثلنا ، قلت ، «أخير زملائى وأعود» . سمعت صوتا خلفى يقول ، «تفضل سيادتك . ساقوم أنا بإخبارهم» . كان سائقى ينتظرنى استدرت للجلوس إلى جوارى . فوجئت بشخص يجلس في المقعد الأمامى ، بهم بمغادرته إلى الخلف . قلت لنفسى ، لابد أنه حارسه الخاص ، ما إن جلست حتى سألنى عن الحال فقلت : الحمد لله . سؤال تقليدى وإجابة تقليدية . لكنى أريد أن أعرف ما الذى أوقعه فيما نحن فيه : وهو صانعه . يبدو أنه أدرك ما يجول بخاطرى . قال متاففا . «كلما مررت من هنا — أثناء متابعى لأعمالى — أحرص على العودة المبكرة . اليوم تأخرت» وبأر هذا الطابور ليزيد من تأخيرى « سمعنا صـ سياراـ قادمة . قال ووصل الطابور الآخر . سيبدأ طابورنا بعد قليل» .

بدأت السيارات في الاتجاه المعتاد تنطلق بسرعة . بدأت مهلة فرحة بالنجاة . هن الحاج رأسه أسفا . قال : «كل تلك الضجة على لا شيء» . بدأت السيارات أمامنا تتحرك . اقتربنا من نقطة المرور . المكان الوحيد المضاد في هذا العالم الدامس . حياه ضابط النقطة باحترام شديد . قال له الحاج متباسطا : هل هناك جديد ؟ . قال الضابط : «لا شيء يا حاج . الروتين المعتاد» نظر إلى وقد زوى حاجبيه . قال : «الروتين المعتاد ، ومصالح الناس تضيق» .

الحديث الذى يلىع على منطلق من لسانى ، رغم كل المحاذير . قلت له : يقولون إن المطايرد يقطعون الطريق» لم يجب مباشرة . صمت قليلا . وكأنه ما كان يتوقع هذا الذى نطقت به . أحسست حركة الحارس في المقعد الخلفى . قال الحاج : «هل تصدق ، وأنت الرجل المتعلم ، أى شيء يقال لك ؟ لقد درست كل الجبال هنا ، بحرئها وقبلئها . هل رأيت أنت ، أو رأى أحد من رجالك واحدا

أى قرية نمر بها . يبدو أن هذا الجزء من العالم قد خلا من البشر . أخيراً انتهت المسافة المحطورة ، وظهرت القافلة الأخرى المتجهة جنوباً ، والمكان نغمه أضواء نقطة المرور . تركتنا فرقة الحراسة . بدأ الآن سباق السيارات .

سيارة الحاج تنطلق في راحة . انعكست حالتها عما كانت عليه قال : «دعنا من المطاريذ وأشباههم . ما الذى عثرت عليه في صمارينا وجبالنا ؟ لم ينتظر حتى أجيبه . استمر قائلاً . هل عثرت على رخام ؟ قلت . لم نجد رخاماً بعد ، لكننى اعتقد بوجوده شرقاً » قال : «إذن ماذا في محافظتنا من خيرات ؟» السيارة تنهب الطريق عدوا . ظهرت أنوار البندر ، ونحن مازلنا نتحدث عن الخسائر واحتمالاتها . أغمم الرجل بما لم يهتم به المصافاة ، أشياء كثيرة تدور في رأسى الآن . أين الحقيقة في كل ما سمعت .

بلغنا مشارف المدينة . قلت سأنظر هنا حتى تصل سيارتى . رفض بشدة أن يتركنى بمفردى . قال : «سننتظر معك لحقت بنا سيارتنا — شكرته . قال وهو ينصرف ، إن شئت أية خدمة ، اتصل بمفتش المحاجر .

اقترب موعد العيد ومعته تبدأ إجازة المشروع . تقابلت مع مفتش المحاجر — أخبرته أننا موشكون على السفر . تاركين المعسكر في حراسة خفيين فقط ، سنغيب عشرة أيام ونعود . قال . «كل عام وأنتم بخير . تصحبكم السلامة . قلت : «وسلامة المعسكر » . قال : في الحفظ والصون ، حتى دون خفاء ، تسحكت قلت له ، تتكلم في ثقة » . قال مؤكداً : «هذا كلام رجال ألم تكتشف ذلك بعد ؟ قلت ماذا تعنى ؟» قال : ما رأيك في الحاج يعد لفاك به ؟ قلت رجل متعدد المراهب . اكتشفت فيه أنه لا يقدم معروفاً بلا مقابل . بدأ الاهتمام على وجه المفتش . تسائل ، ماذا قال ؟ . قلت وأنا أضحك «أراد أن يعرف

منهم ؟ كان سؤالاً يحتاج إلى إجابة دقيقة . تذكرت آثار الأقدام ، لكنها قد تكون آثار أى أحد . ليس بالضرورة أن تكون آثار المطاريذ . لكن الضوف الجاثم على صدور الفلاحين ، الصارخ في عيونهم أمر لا يحتاج إلى دليل . قلت : «حقيقة لم نر أحداً . لكننى رأيت الربع الذى يعيشه الفلاحون . طافت بوجهه ابتسامة ، كأنما حصل على شهادة يريدها . قال في هدوء شديد ، كأنما يقرر أمراً لا يقبل الجدل . الفلاحون في دعر دائم . هم خائفون من كل شيء . كل سيارة حكومية تثير حذرهم . كل غريب يثير ريبتهم . قلت متحدياً : «لكنهم تحدثوا معي» تلمس في جليسته . قال في صوت عميق أجش : «هل قال أحدهم ، أنهم يخافون ما نسميهم المطاريذ ؟» قلت لم أسمع منهم والأطفال يحبون القصص الخيالية . إن لم يخبرهم بها أحد ، قاموا هم بتأليفها » قلت : وقد عاودتنى رغبة التحدى : «وهذا الطابور ، هل هو وهم وخيال ؟» . تلمس الحارس خلفى . قال الحاج ، ضاغظاً مخارج الفساضة : «بالضبط هو وهم وخيال » . فاجأتنى الإجابة ، وقيت أنظر إليه ، أنتظر منه إكمال ما يعينه . استمر في حديثه بالطريقة نفسها . قال : «الحكومة وراء كل ذلك . الجيل كما تعلم ملء بالمفارات والكهوف . هل تستخدمها مخازن ذخيرة وسلاح . ما الذى يضيف الفلاحين حتى لا يقتربوا منها ؟ أشباح المطاريذ . ما الروتين المعتاد ؟ أجزم أنها قافلة تحمل الذخائر إلى مخابئها . ما أفضل وسيلة نقطع بها الطريق ، دون إثارة أسئلة لا داعى لها ، عن حوادث اللصوص وقطاع الطريق » .

حديث الرجل منطقى متكامل ، لكننى في أعماقى لا أحس بالانتعاش . شيء ما في عيون الفلاحين كان يشير إلى ما أعتقد أنه الحقيقة . ساد الصمت بعض الوقت . مازالت القافلة تسير ، والظلام يحيط بنا . لا نستطيع تبين

يدوى في القرية المجاورة . أسرعاً إلى أطراف المعسكر
ينظران . لم يستطيعا تبين شيء أى شيء . لكن الصباح
جاء بالقصة كاملة . هاجم اللصوص القرية . أخذوا منها
كل شيء : الطعام المعد للعيد ، الملابس ، النقود ،
الحيوانات ، الفلال والطيور . وتركوا القرويين خاليين
الوفاض ، يستقبلون العيد بالبكاء والدموع .

سألتهما في لهفة : هل حدث لكما أى شيء ؟ قال
أكبرهما سناً ، كلا . لكننا عشنا في انتظار المصير نفسه ، في
أية لحظة . مر بنا مفتش المحاجر فأخبرناه قال : لا تخافوا
لن يمسسكم أحد بسوء . لكننا لم نستطع أن نقاوم
خوفنا . كنا نصل أن نعودوا إلينا سريعاً . لم يكن العيد
عيداً . كان حزناً أسود .

استعدنا جميعاً أنفسنا . علق أحد العمال : «احمدوا
الله انه لم يصيبكم أنتم أى مكروه» . قال أمين المخزن وهو
ينهض : «كل عام وأنتم بخير ، تلك والله بركة الحاج» .

حتى مواقع الرخام وصلاحيه الخامات للصناعة . هكذا
على الماضي . كان الأمر دراسة عادية « برقت عيناه . هز
رأسه . قال في إعجاب : «الم أقل لك إنه رجل أعمال
جيد» . قلت : «نعم قلت ذلك . لكنك لم تخبرني عن قدراته
الفكرية وبراعته في الدفاع عن رجاله» . قال : «عوما ، اذهب
إلى القاهرة . واقض عهداً سعيداً فكلما كنا — مهماً كان
رايك مفيداً ولبنياً — كلام رجال . قلت وأنا ابستم ، مادام
الأمر كذلك ، أرجو — وإن كان ذلك سيقع بك — أن تظل
على المعسكر أثناء مرورك للتفتيش ، مرة أو اثنتين» قال في
حماس : بل ثلاثة وأربعة» .

انتهت الإجازة وعدنا ، وجدنا الظفرين في أسوأ حال .
كانا كطفل ضاع ثم عثر عليه أهله . قالاً إنهما قضيا أياماً
أسود من شعر الرأس .

لم تكن قد خلطنا ملابسنا بعد ، عندما تعلقنا حولهما
نسمع ما جرى . قالوا . حدث يوم ولفة العيد ما يفوق
الخيال ولا يفطر على بال . سمعنا قرابة الفجر ، صرخاً



حفار القبور.. فلسطيني والخامس من خزيان

عشاء ، ويحبهم تحية المساء بالنداح الشاى تارة ،
وبالتحدث إليهم تارة أخرى ، فهم الاموات الاحياء ،
الذين يمثلون بالنسبة «للحكش» عله ، ومعركة نضاله في
آن واحد . والسؤال المطروح . لماذا اختار «الحكش» مهنة
حفر القبور ؟ يجيب عن هذا التساؤل في إحدى الأغنيات
الدرامية الشعبية داخل نسيج المونودراما :

مقابر بدها حفار

والحفار بدها اموات

والاموات بدها الجنود

وجنود عتاً بالالاف

بحجه في انتفاضة

من رصاصهم يسقط شهدا

والشهداء هم اموات

والاموات بدها قبور

والقبور بدها حفار

«حفار القبور» شخصية مسرحية عالمية .. ولا تتخذ هذه
الشخصية عالميتها من سماتها الشيكسبيرية فقط .. حيث
ادخلها الشاعر الإنجليزي كزهدى شخصياته الثانوية في
مسرحية «هاملت» ذاتمة الصوت ، بل لأن هذه الشخصية
خرجت من حدودها البشرية العامة ، لتدخل شرنقة الزمن
والاستعارة ، ثم تنفتح عن شرنقتها ، فتعود كيانا إنسانيا
فينا يتسم بمذلوله الخاص ، ومعناه الشمولى في قاموس
المسرح العالمي .

و«حفار القبور» هو «الحُفُش» .. شخصية مسرحية
فلسطينية ، تبدو كمسئرها الشيكسبيرى مجرد حفار
للقبور ، ولكنه حارس لمملكة الموت ، وجزء من مملكة
الحياة ، إنه حارس ليل الموتى ، وشاهد عيان لمآسيهم
أتراحهم وأفراحهم . ويبدو لنا كما لو كان شعبا ينضم
لزمرة أشباحهم بعد دفنهم ، ولكنه يقيم لهم يوميا مائدة



العكش

عبد الرحمن بن عبد الله

دكتوراه في الفلسفة

والحرف له فنانيه

سلك جوا المقابر

عند وكريك وطوريه

ومثلما كان يمسك حفار القبور، بجمجمة مهرج

الملك، ويذايعها ويحاورها ؟ فيكتشف هاملت في مشهد

المقابر الشهير تلك الصلات التي تصل حفار القبور

بالمك، أبيه، نجد أن «العكش» لا يتحدث فقط مع

أمواته، بل يحيا معهم داخل مملكتهم، دون خوف، بل

إنه يسمى إلى إيقاظهم وطمانتهم، بأن ما استشهدوا من

أجله، وماتوا للدفاع عنه، لن يضيع هباءً !!

والفارق بين الشخصيتين واضح، «العكش»

الفلسطيني يأخذ من حفار قبور «هاملت» فلسفته

وميتافيزيقية ، لكن «العكس» يُفضّل في أنه يحول هذه الفلسفة ، وتلك الميتافيزيقية ، إلى واقع ، يقبع فوق تل من الديناميت ، وكان القنبلة المتفجرة بالسواد والظلام تنتظر اللحظة ، وتترقب ساعة الصفر ، فينبض أمواتها من قبورهم ، ليتوّدعهم «العكس» في مسرحتهم الفلسطينية الأخيرة ضد العدو الفاشم .

العادة الشعبية في بلادنا تقول بأن المشيعين من أهل المقتول / الشهيد ، والقرب الأصداء إليه ، لا يكون شهيدهم ، وإنما يودعونه حتى مثواه الأخير بالزغاريذ ، بل أحيانا بالبطول والزمر ، وهذا ما يحدث كذلك عند شهداء الانتفاضة الفلسطينية وأهلهم . فهم لا يودعون شهداءهم بقدر ما يحيين داخلهم ، ويشعرون على تميزهم وموقفهم البطولي . وهذا ما يحيل الانتفاضة معنى ، ويجعلها رمزا ، ويؤكد على استمرارها حتى التحرير : العكس : (وهو يغفر قبرا) .

آه وبها وبها طفيف مرحبا بو
آه وبها وبها ما لقر لالحه بأه
آه وبها وبها مرحبا وبها ميت هلا
آه وبها وبها ريته مبروك على صحابه
(ريزخرد)

الرماس يصمم في خلفية الأحداث وتؤدى في ذات الوقت الطوفوس اليومية التي يمارسها (العكس) مع أمواته الأحياء . فهو لا يعير لهذا الأمر أهمية ، فلينطلق الرصاص ، ولكنه سيحتسب الشاي مع أمواته ، لكل قبر كويه ، حيث يصعب العكس فيه الشاي :

العكس : شاي .. شاي مع جصاص .. يعنى ميريمه
هائى إلك يا أبو صلاح ، مع انك
ما بتستاهل .. وهائى إلك يا عيسى ولا يهيك
بكره فرج .. وهائى إلك يا جمعة .. اهلين حلت

البركة .. وهائى إلك يا أم دلال .. أنا صارف
عنك يا أم دلال ، بدها اتظها الدمة عاتقة في
جفنتك .. هوينها .. (يصل إلى قبر ليلى)
سعيدة يا ليلى .. جبنتك الشاى .

ومثلما يحتضن هاملت قبر انديليما ، يقول العكس
الشء ذاته فيحتضن قبر ليلى ، يصيب لها الشاى ، فهم
عطشانة يروى ظمأها بالشاى ، والحب الذى مات بموتها .
العكس : اتفلسفى اشريى .. بالهنا والشفا .. آه
يا ليلى .. أنت عزائى الوحيد بها لدنيا .. انت
يا لى ما خلتينى أنسى العذاب انا بعيشه يوم
يوم .

إن السمة الأساسية لهذه المسرحية . أنه عرض
مسرحى عن فلسطين ، لكنه لا يتعامل معها باعتبارها
أرضا محقة ، تحتاج إلى من يحررها ، ولكن باعتبارها
أرضا يمارس الفلسطينيون فوق أرضها حياتهم
الطبيعية ، فالفلسطينيون في المسرحية لا يمسكون
بالزناد ، ولا يصرخون من أجل الحق السليب ..
لا يستخدمون الكلمات الضخمة ، لكنّ سلاحهم أمضى ..
وأعنى . إنه ممارسة الحياة للحياة نفسها . فالمسرحية في
موتودرامتها تؤكد هذا المعنى ، وتدفع مشاهدنا بأن يفكر
بأن يومه الذى يحياه . يقف شاهدا على أن أرضه ملك له
رغم الرصاص ، وإن كيانها وما يسلكه مع الآخرين
وما يتعامل به ، هودعش للافتراض المتأرض ضد العصب
الفلسطينى ، وهو القضاء على هويته . ولذلك يؤكد مؤلف
المسرحية : عدنان طرواشيه على هذا المعنى : الحياة
اليومية حتى النخاع أى حتى الموت .. بكل أحداثها بكل
ما فيها من بساطة وبداعة ، بمشاكلها الكبرى وتوافها .
ونحن في هذه المؤشوراما لا نرى شخصا يعيش في
مقبرة ، وإنما أشخاصا يتعاشون مع مشاكلهم اليومية .

العكش : احفر قبور .. ملائكم بقرموا حجار
وكان رمى الاحجار يتسبب عنه الموت من اجل
الحياة .. حياة فلسطين
العكش : قوم احفر فك وشوف مين اصعب .. حفر القبور
والا رمى الحجار .

فالمقبرة بالنسبة للعكش شاهد إثبات على جريمة
المذبحة التي نفذ مخططها يرميها في الشعب الفلسطيني ..
ويكنى العكش أنه يتلقى أجساد أطفال الحجارة ورفات
المقاتلين ، ويحث البشر العاديين ويؤسدها مثواها الاخر في
بطن التراب .

سرعان ما يتحول المشهد الختامي إلى مشهد
خطابي ، تتكلف فيه ثورة «العكش» على كل الأوضاع
الخاطئة التي تدمر الفلسطينيين من الإرهاب المستعمر ،
والقتل الدائم ، وخيانات الحكومات العربية ، والتعامل
السلا إنساني . إنه يربط تواجده بفلسطين وتاريخ
احتلالها :

العكش : أنا العكش الى صار له أربعة واربعين سنة
محكوم إعدام . بيفتش على حريته ومش
قادر يوصلها .

يتسم هذا المشهد بالطابع الخطابي المباشر بنهاية
تتوسل في أسلوبها الدرامي طابع النقد لكل ما هو
داخل القضية الفلسطينية وخارجها ، يُلْه إطار
ميلودرامي ، وقد يكون هذا مبرراً من مبررات المسرح
السياسي . ورغم التمهيد لهذا المشهد الختامي وإسحاله في
نسيج العرض ، إلا إنه - في رأيي - قد قسم العرض إلى
جزئين منفصلين ، وأوقف استمرارية طابعه الميتافيزيقي
الأسطوري ، المتحرك في بنية واقعية ، وضفرت بشاغرة
غارقة في سكوت عالم الموتى وأسارته ، وجعلت منظور
القضية تنبع من فكره المطروح وقالبه غير المباشر ، وليس

وعلى الرغم من أن «العكش» يتحدث بلسان الغير ، غير أن
هذه الشخصيات التي يحاورها ، وتحدثت على لسانه
مقلدا إياها ، إنما تجعل المسرحية زائفة بالشخصيات
المتعددة التي تتحاور معاً ، حول مشاكلها ، ومتاعبها ،
مشاكل المختار وولاء أبو صلاح وولادهم ونسوانهم
وجيرانهم وجاراتهم .

يستفيد «عدنان طرابلس» من فن الحكواتي وصيغه ، وقد
استعار منه المؤلف ، كما فعل في أعماله السابقة أسلوب
السرد الدرامي وثنائية الحوار ، يتنوع الموضوعات
المروضة ، وعلى الرغم من استعادة المؤلف من التراث
الشعبي وخاصة الحكايات والأهازيج الفلسطينية
الشعبية ، وقصائد الشعراء الشعبيين ، غير أنه ينهى
تجربته بالرجوع إلى القضية الفلسطينية الآنية وهي
محاولة منه لإدخال هذه التجربة داخل سياق التجربة
الحياتية اليومية ، وليس جزءاً منفصلاً عنها .

تجح المؤلف في هذه التوليفة الدرامية السياسية . فقد
تحوت ولاية العكش أي مقبرته إلى مكان أقرب ما يكون
إلى «جمهورية زلفي المستقلة» وأقرب هو من شخصية
«الصول فرحات» داخل جمهوريت ليوسف إدريس ذات
الخصومية الدرامية والسياسية .

العكش : بامر من الحاكم العسكري .. با فرض
عليكم منع التجول من الآن وحتى إشعار آخر .. على
الجميع العودة إلى بيوتهم .. وكل من يخالف يعاقب «أرجع
البيت ؟؟» هون أنا الحاكم العسكري . من يسترجي يفوت
ولايتي بدون إذن مني ؟ أنا العكش أنا المقبرة ، والمقبرة
أنا . بأعمل شو بدى والسكان يتعمل شو بدى .. ممنوع
إشى واحد حمل السلاح . ولايتنا منزوعة السلاح .

إنه يربط عمله كحفار قبور «ودافن» لأجساد الموتى
بالقائمة :

من جفاف الحقائق ، ومباشرة المواجهة كما نرى في قسمه الثاني .

نجح المخرج رياض مصاروة في استخدام لغة فنية بسيطة مفرّجها النص الدرامي الذي يستخدم اللهجة الفلسطينية المحلية أداة ، مما أكد فيه الطابع المتميز للشخصية الفلسطينية بما تحمله من تراث الأجداد وقيم الحاضر ليؤكد المؤلف ومعه المخرج على خصوصية الشعب الفلسطيني وتوحيده .

أما الاستخدام الذي منح العرض المسرحي نضجه وإيقاعه الحيّ ، فهو التعامل مع الأدوات والمهمات المسرحية (الأكسسوار) ، والافتحة ، من خلال سينوغرافية المغربة التي تستخدم الفضاء المسرحي استخداماً كاملاً ، يصنع منه مقبرة جماعية ، فيوفق مهندس الديكور النمساوي سافندرا غولمان في أن يخلق جواً من الغموض داخل ولاية الموتى المضيق ، كما أنه يصيغ عليها طابع الحياة اليومية ، فيجعل منها مسكناً يخلع فيه «العكس» ثيابه وأحلامه ، ويحيط فيه ترجماله اليومي عندما يتبع مع موته في رحلته الأسطورية الأبدية . واستطاع الممثل عدنان طرايشه - وهو مؤلف العرض كذلك - أن يخلق ببساطة حركة المعبرة نوعاً من التألف والانسجام ، بين طابع حيائي ينث في الموتى حياة ، ويمسح الحزن من تجاعيد وجه «العكس» الذي يمس جسده وحركات يديه ، وطابع جلال الموت .

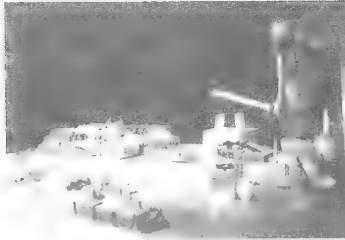
إن لعبة الحوار بين الأحياء والأموات ، واستخدام قناع الجمجمة ومن قبلها الشيخ / الدمية ، والتعامل مع الأشياء الطبيعية ، التي تتخذ الطابع القسوي مثل احتساء الشاي مع الموتى والتحدث معهم بلسانهم ، وليس نيابة عنهم ، والدخول في الأزوجة الشعبية . باعتبارها جزءاً

لا ينفصل عن التسيج الدرامي ، وليس العكس ، أضفى كل ذلك على العرض المسرحي طابعاً فنياً ذا مستوى عالٍ نادراً ما نلقاه في عروضنا المسرحية العربية . وتعود أهمية هذه التجربة إلى أنها تمثل خطوة للأمام في مسيرة مسرح «المونودراما» العربي ، والبحث عن أسلوب تقني جديد لإبداعه .

الخامس من حزيران

كانت هذه المونودراما مدخلاً جيداً للجزء الثاني من هذه السهرة الثقافية جعلنا - كمشاهدين - في قلب زمن تطلعا فيه خمسة وعشرين عاماً من عمر نكسة حزيران عام ١٩٦٧ . وكان أبطال هذا الجزء الثاني من السهرة . شاعر ، ومغنية ، ومؤلف موسيقي ، أما الشاعر فهو سميح القاسم الذي أدّى بنفسه أشعاره وأشعار رفيق عمره ونضاله محمود درويش . أما المغنية فهي ريم تلحى التي كانت اكتشافاً هاماً من اكتشافات هذه السهرة الفلسطينية وكانت ألحان الموسيقىار اليوناني ساراكيس كلساراكيس هو الجبل الثالث لهذه الأسسية ، غنت المغنية الفلسطينية التي تعد بلا ريب امتداداً للفنانة الكبيرة فيروز أشعار القسم ودرويش بصوت عربي دافئ يتميز برخاوة وعمق أوبرالي تقشر الكلمات تفسيراً تحافظ فيه على أصالته وعالمية دون مساس بالهوية ، أو خدش للروح الفلسطينية الأصلية كما أن هذه التجربة تضعنا أمام اختبار فني هام ، وهو تجريب أداء الشاعر لشعره بوسائل فنية جديدة تتداخل فيها الكلمات الشعرية ، والأداء الغنائي ، واللحن العالمي .

ومع أن هذا الجزء استخدم الشرائع الملصقة على



وفكر شعورنا ، لاختراق الحدود ، حتى نضع وجودنا في
الوجود الآخر .. في فلسطين الحبيبة .
وتختتم هذه الأمسية بنشيد بلادى بلادى للموسيقى
خالد الذكر سيد درويش ، يمزج معها الشاعر سميح
القاسم بعض كلماته ، فيصبح النشيد معزوفة مصرية
فلسطينية ، تتوج أمسينتنا بالتمسك ببلادنا .. بفلسطين !

الستارة الخلفية ، لتذكيرنا بمشاهد درامية دامية من
أرض الانتفاضة ، إلا أن هذه الشرائع لم تضاف على
التجربة شيئاً ، لأن ما يحدث فوق الأرض المفتتحة أقوى
من الصورة ذاتها ، فتصبح كلمة الشاعر ولحن الموسيقى
وأداء المغنية ، أقوى من كل شيء . لأنه يخاطب وجداننا
وتداعياتنا ، ويتركنا - بلا حدود - نسمى بعيون قلوبنا ،

سفر بدونك



وداعٌ قصيرٌ
 وداعٌ قصيرٌ على عتباتِ مطارِ يوزُجُ رُوحاً على لفظتَيْنِ ، ولا دمعَ .
 لا دمعَ أجملُ مما تخبئُهُ عَيْنُ . أئمةٌ في الدمعِ ما ينبغي من أسي ؟ -
 أين تمضي بخطوى يا خطوُ بعدُ ؟ ارتباكٌ قصيرٌ على عتباتِ رحيلٍ يوزُجُ
 رُوحاً على بلدَيْنِ . ولا قولَ . لا قولَ أوقعُ يخبئُهُ صمتُ . أئمةٌ في القولِ
 ما ينبغي من مدى ؟ - أين تمضي بخطوى يا خطوُ بعدُ ؟

رويدا رويدا صباحاً هنا
 ومساءً هناك

رويداً رويداً أفارقُ أرضاً إلى غيمةٍ . سفرٌ يوقظُ العمرَ في . على بُعدٍ
 جرحٍ رأيتُ الذي كُنتُهُ . جئتُ من حيثُ جاء . سلكتُ الدروبَ التي كان

يسلك . أبصرتُ ما كان يبصرُ . قلتُ الذى قال . سرتُ إلى حيثُ سار .
توقفتُ حين توقفتُ . ثم التقتُ ولكننى لم أجدُ غيرَ ظلى معى . أين أعر
فى على ؟

مساء هنا

وصباح هناك

رويداً رويداً أفارقُ مُدناً إلى غيرها . سفرٌ يوقظُ الجرحَ فى . على بُعدِ غُمرٍ
أرى مُدناً من نَعامٍ تجاورُ مُدناً من الصحو . تحجبُ مُدناً يورقُها
الليلُ تغبطُ أمدناً على حافةِ الفجرِ تُقضى إلى مُدُنٍ من تُرابٍ تُخبئُ
مُدناً من الصخرِ ترفو إلى مُدُنٍ بين بحرينِ ترقُبُ مُدناً تقابلُ صحراء
تلقى على مدُنٍ سرّها .

صباح هنا

ومساء هناك

قريبان

فحسب

لا شيء بينى وبينك

لا شيء

غيرَ محيطٍ ، وخمسِ صحارٍ ، وبحرينِ

لا شيء

غيرَ ثلاثة آلاف ميلٍ ، وطاقرتينِ

فحسب .

وَأَنْتِ ؟
 اتوا من بعيدٍ مُجِدِّينَ
 عشرون صُبْحاً
 وعشرون ليلاً
 اتوا لا لشيءٍ ، ولكن
 لكي يرحلوا من جَدِيدٍ
 وأنتِ ؟
 لماذا تظلين نائيةً هكذا ؟

هكذا دائماً
 هكذا دائماً :
 لحظة لا تدوم سوى لحظة
 ما الذي يسرق الوقت من وقتي ؟
 هكذا دائماً :
 اتشبُّ بالأمس
 لكنه يتصل مني ومن أمسه
 هكذا دائماً :
 اشتهي ما يضيع

لكي لا اضيع ما اشتهى

هكذا دائماً :

لا يظل بعينى غير اشتهاى

تجرد من كل شئ سوى سره .

الآن

ساعة

ساعتان

ثلاث ونصف

لكي تختفى من سمايك

شمس

تاهت الآن

كي تختفى من سمائى

سفرُ بدونك

سفرُ بدونك

لكننى لا اسافرُ

إلا إليك .

باب السمع



أطرائى بفتحاتها وابوابها ، وأخشى أن تبرد حرارة طلبنى
بإسترسالها فى الحديث والتفسير .

وتحس بما يساورنى ، والمخ الأسمى بعينيها ، وأدرك
أنى مصدره .

فإذا مدت يدي نحوها أناشدها القرب .. أعادتها
هامة : « متنا إن أغلقنا الأبواب ، وإن ظلت مفتوحة
فنحن أحياء » .

فأكد أصارحها : « أفتحى الآن الباب الذى به
أحيا » . ولكنى أصمت . وهى الدعوى فى الشرح ، حتى
لا أقع فى الخطأ ، تضيف بأتى بدلا من فتح باب النظر ،
وإيوية مدى تأملها .. هزمتنى رغبة الإشباع مسرعا ..
انتظر اللحظة المواتية للوصول إلى جسدها .

وأثناء نشوتى ، كنت أرى الدموع ، وأربطها
بإستماعتها .. فتصارحنى فيما بعد بأنها حزينة على .
وكذلك إن حدثتها عنى .. وضعت أصبعها على شفتى
أوشفتها ، مشيرة إلى الأصوات الأخرى التى بإمكاننا
الاستماع إليها .

حين دعتنى لقضاء عدة أيام بمنزلها الريفى ،
ترددت ، وخفت إن ضمتنا مكان منزل أن ترفضنى كما
يحدث أحيانا ، فأجد نفسى بعيدا عن وسائل تسليتى
الأخرى .

هذا لا يعنى أن كل ما قربنى منها ، رغبى فيها
وعشقى لجسدها ، فلها من الذكاء وغريب الحديث
ما كان يشدنى إليها . ولكن نظرتها لى المملومة بالآلم إن
الحقت لى مطلبى كانت تشعرنى بعجزى عن فهم عالمها .
تتكلم عن خفة وثقل النفس ومراة الروح .. ويتهمنى
صراحة بأتى فى بحثى المستمر عن اللذة قد حبست ذاتى
لى الخوف من السقم فأقول لها بين السخرية والتعجب
لفردات لغتها : « الموت لا أشاء » .

ففسالنى : « وهل مت من قبل ؟ » ويؤكد لى أن
استمرارها معى ليس من باب الشفقة — على حسب
زعمى — وإنما لمساعدتى على فتح أبواب الاستقبال التى
لوصدتها . فإن سكت لا أجابها ، فسرت : « لا تضع
رغبتك فى ، حاجزا بينك وبينى » .
يزداد جوعى إليها .. أتلف أن أقبل شفتيها وأغمس

الخارجية ، وعلى ضوء مصباح الحديقة رأى رجلا لا يعرفه . بأب شديد قدم نفسه لعمى : منزله بالجبال القريبة ، استيقظ على صوت صراخ استغاثة ، ظن أنه يحلم ، ثم تأكد ، وبسبب معرفته بالناحية ، ايقن أن هذا المنزل مصدرها ، أتى ليطلعن أو يساعد .

رحب به عمى ، وشكره على شففته ، وسأله إن كان له أى اهتمام بالنجوم ، ولما نفى الزائر معرفته بأسرارها ، دعاه عمى لمشاهدة السماء عن قرب . «صمتت تسترد أنفاسها ، وقد تلاحت الكلمات . حينها ظننتها اللحظة المواتية ، وقيل أن أضنها إلى ، أكملت أن خلف العاطف الذى كنا نجلس أسفله فسمة تُسورها الحوايط المائلة ، بها فتحات منسقة بنظام محسوب من تصميم عمها ، يسمح بدقة رصد الكواكب والأبراج .

« قلت لك إن عمى اصطحب الرجل معه ، ويعد أن أعاد عمى ضبط المنظار ، طلب منه أن ينظر . وما أن قرب الزائر عينه إفتابه فرع شديد ، صم أذنيه بيديه ، وأبتعد معتذرا بضرورة عودته وانصرف مؤكدا أنه فهم مصدر الصراخ . بعدها لم يتمكن من مراقبة النجوم ثانية ، إذ فتح الغريب أمامه باب السمع . ويقال إن ذلك أدى إلى فقدته لعقله ... »

وحين طال صمتها ، أدركت أنها قد انتهت من قصتها وقيل لى أبانها .. اقتربت منى .. أخذتني من يدى .. بحرارة بي حول السطح ترشدني أين أضع القدم .. دخلنا من فتحة صغيرة ... أتينا إلى فسحة تحيط بها الحوايط ... بالوسط كان المنظار معدا للاستعمال .. بمعرفته حركته نحو نقطة بالسماء .. أشارت لى بالاقتراب تخلع ملابسها لتقتنى يجسدها الأكثر جمالا فى ضوء القمر . وهمت بصوت لم أسمعها منها من قبل .. إن شرط وضوحها .. هو النظر .

وإن لاحظت نفاذ صبرى كاشفتني بأننا نخشى تنهدات الصبرة وصرخات الألم ، ولذا حرمتنا من الظلود .

وكنت أضحك .. ويتيسم .. فأعرف أنها تحبني ... أو أظن .. فطوال معرفتى بها لم نتبادل كلمات الحب ، ولا انكسرة واحدة تصارحنا بها . أراها من حين لآخر ، إن اشتاق جسدى .. وكنت مشتاقا ، لقبلت دعوتها .

وهكذا وصلنا إلى منزل عتيق مهجور ، على مشارف حقول شاسعة تحدها بعض الجبال البعيدة وإن لفت نظرى دقة اختيار قطع الأثاث بالحجرات الواسعة النظيفة ، إلا أن حرية الحشرات والسمكالى والعناكب فى التفتل بين الأركان ، أدهشتنى . تدنو دون خوف لتتطرنى عن قرب .

بعد عشاء سريع ، أعدته بمهارة ، طلبت منى الصعيد ، معها للسلح للاستمتاع بنسيم الليل . كانت النجوم واضحة ، والقمر يضيء الحقول المنبسطة والتلال البعيدة ، وسوى حركة أوراق الأشجار الهينة وصوت الحشرات ، كان الصمت .

جلسمت بجوارها أسفل حائط مرتفع بدا غريبا بهذا السطح الواسع . لم أدر كم مرّ بنا من وقت دون حديث . فجأة وصلنى صوتها تسألنى هل أحب سماع قصة ؟ وافقت داعيا أن تقتصر حتى أبلغ مرادى منها قبل أن يفلبنى النعاس .

قالت : « ضم هذا المنزل أجيالا من عائلتى ، ثم شجر ، إلى أن أقام به أحد أعمامى منذ سنوات بعيدة . كان مهتما بالفلك ، فكما ترى ، تكشف السماء هنا عن نفسها ، وتقتصر المسافات . وفى إحدى ليالى الخريف ، وبينما هو يراقب إحدى التجمعات النجمية النادرة الرصد ، سمع صوتا مناديا . نزل منهدها من أمر زائر فى مثل ذلك الوقت المتأخر من الليل . وعند البوابة

الدكتور عبد الحليم منتصر ورسالة العلم

المستشرقون مثل الدوميلي أو التي قد قدمها الباحثون في تاريخ العلم العربي، مثل: عبيد الرحمن مرحبا وعمر فروخ وغيرهما، يأتي كتاب عبد الحليم منتصر الأساسي «تاريخ العلم ودور العلماء العرب في تقدمه» ليقدم لنا نظرة شاملة ووثيقة واضحة محددة المعالم. إن الرؤية التي يقدمها لنا مؤرخ العلم العربي، في مجمل دراساته، تقدم لنا ترجها وفلسفة تختلف تماما عن تلك النظرة الاستشراقية السائدة التي ظلت مسيطرة لفترة طويلة عن تاريخ العلم.

وانتقلت اهتماماته وأبحاث وكتابات من أبحاث العلم التجريبية، وإلى (علم النبات على وجه التحديد) الذي كتب فيه:

«حياة النبات» و «نباتات مصر» و «الموارد الطبية في البلاد العربية»، إلى دراسات منهجية في تاريخ العلوم. وبالطبع كان أكثر ميلاً إلى التاريخ للعلوم الطبيعية، ولا يعني هذا أنه اقتصر في كتاباته التاريخية على هذه الناحية، فقد شملت كتاباته العلوم الطبيعية، والكيمياء، والفلك، والرياضيات. ومن بين الكتب العديدة عن العلم العربي، التي أصدرها

يذكرنا الدكتور عبد الحليم منتصر العالم الطبيعي، ومؤرخ العلم، بالفيلسوف المعاصر توماس كون صاحب «بفنية الثورات العلمية»، والفيزيائي الذي تحول إلى مؤرخ لعلم الفيزياء المعاصر.

لقد درس الدكتور منتصر العلوم الطبيعية، وتخرج وعمل أستاذا بكلية العلوم بجامعة عين شمس، وأسس مع الأستاذ مصطفى نظيف الجمعية المصرية لتاريخ العلوم، وتولى رئاستها بعد رحيل رائد تاريخ العلم الأول مصطفى نظيف. وأصدر مجلته المتميزة «رسالة العلم»، وظل يرأس تحريرها لمدة اثنين وأربعين عاما

لقد كانت النظرة الأوربية للعلم تنطلق من قضية أساسية هي أن اليونان هم رواد العلم الأوائل الذين أنشئوا العلوم ، وأنجوا فيها ، وأن العلوم الحديثة ما هي إلا امتداد لتاريخ العلم الذي بدأ باليونان ، مع إغفال تلك الحقبة التي يطلقون عليها فترة العصور الوسطى المظلمة ، أو ذلك البيت الشتوي الطويل الذي مرت به أوربا ، وتلك بالطبع نظرة فيها عنصرية واضحة تتفاؤل عن إسهام الحضارات الشرقية الكبرى في تاريخ العلوم : الفرعونية في مصر ، والبابلية في العراق ، والهندية والفارسية ، التي قدمت جميعا إنجازات عديدة في العلوم المختلفة ، من الطب ، والرياضيات ، والعلوم الطبيعية .

ويقدم لنا العالم والمؤرخ العربي الدكتور عبد الحليم منتصر نظرة أخرى ، أكثر عمقا وصرًا بالتاريخ وأكثر صدقا .

فالـيونان يحتلون منتصف تاريخ البشرية ، وقد سيفهم المصريون القدماء ، والهنود ، والفرس ، الذين قدموا الأفكار والرؤى ، والإنجازات التي اعتمد عليها علماء اليونان وفلاسفتهم ، الذين كانوا امتدادا وتطورا للعلم الشرقي .

وقد قامت الحضارة العربية الإسلامية بدور هام بعد توقف العلم اليوناني .

ولم تكف بترجمة ، ونقل العلم ، وتمثله ، واستطاعت أن تضيف إليه وتطوره — وتكتب تاريخ العلم المفقه خير دليل على ذلك — منها : كتابات جورج سارتون ، ثم انتقل العلم العربي إلى أوربا ، في عصر الترجمة من العربية إلى اللاتينية .

ومن هنا كانت فكرة كتاب عبد الحليم منتصر التي تنطلق من فلسفة كاملة عن تواصل الحضارات وتفاعلها بالأخذ والعطاء ، والإضافة والتطوير .

ويهمنا هنا ، ونحن نتحدث عن دور الاستاذ الرائد الذي علمنا بخبر وفاته ، ونحن نقاش دور الجمعية المصرية لتاريخ العلم ،

مع مجموعة من الاساتذة والباحثين الزملاء ، من أجل إعادة تنشيط الجمعية ، ومحاولة إشهارها ثانية ، وكما كان الخير قاسيا ، فقد كان الرجل رغم السنوات الطوال التي حملها على كاهله ، ورغم أعبائه المتعددة ، وهموه ، يترنؤ إليه ، ليكون رمزا لهذه الجمعية . فقد كان يحمل عنا جميعا مسئولية الجهد الكبير في

البحث والدراسة ، وكان عضوا عاملا في عدد كبير من الجمعيات العلمية ، في مصر والخارج ، مثل الاتحاد العلمي المصري ، والمجمع المصري للعلوم ، والجمعية النباتية المصرية .

لقد كان يؤرق المرحوم عبد الحليم منتصر ، ويؤرقنا جميعا ، عدم وجود جمعية مصرية للعلوم ، ففي سورية معهد لتاريخ العلوم عند العرب ، في جامعة حلب ، وفي بغداد مركز إحياء العلم العربي ، وتغيب مصر تماما التي أنجبت كبار رواد تاريخ العلم ، مثل المرحوم مصطفى نفيل وعالمنا الكبير الراحل ، بالإضافة إلى ابنائه الذين يتولون قيادة المعاهد العلمية لتاريخ العلم في العالم ، فما هو عبد الحليم صبرة الذي أخرج لنا عمل ابن الهميم العظيم (المناظر) يتولى كرسى تاريخ العلم في هارفارد خلفا لمؤرخ العلم العالي المنصف لدور العرب فيه : جورج سارتون ، وكذلك رشدي ورشدي الذي يتولى معهد لتاريخ الرياضيات العربية في باريس ، في الوقت الذي ينهض فيه عالم أمريكي بإعداد فهرست

المخطوطات العلمية بدار الكتب
المصرية .

إن أعمال عبد الحليم مفتاح
المتعددة ، كتباً ، ومقالات ، وأبحاثاً
تجريبية ، مهدت الطريق أمام جيل
سابق . وتولى مسئولية مجلة

رسالة العلم ، يلخص لنا مشوار
حياته الطويلة ، التي كانت تجسداً
حياً لرسالة العلم .

إن الحديث عن الراحل الكبير
سيظل رثاءً أجوف ما لم نتعلم
الدروس الذي علمنا إيائه وهو البحث
في تاريخنا العلمي ، وبيان موقفه في

تاريخ العلم العالمي . والانتقال من
التاريخ للعلم ، إلى بحث اجتماعيات
العلم ، وتهيئة البيئة الملائمة التي
تمكن الطسماء من أبناء مصر
والعرب ، من الإسهام في تاريخ
العلم الذي ظللنا طوال أكثر من
ثمانية قرون على هامشه .



رؤيتان لندوة نحو مشروع حضارى جديد

علم كلام جديد ، فإن جوهرها كان استشراف أفق المستقبل للفلسفة العربية الإسلامية . وكانت ندوة هذا العام تتويجاً للندوات السابقة ، في السعى لتحديد دور الفلسفة ووظيفتها ، وبإمكانها أن تقدمه في الواقع العربي المعاصر .

والحقيقة أننا ينبغي أن نعرض لبعض المفاهيم السائدة حول طبيعة الفلسفة ، ودورها ووظيفتها في المجتمع المعاصر ، صارقين النظر عن تلك الدعوى الرافضة للفلسفة ، المستبعدة لأي دور يمكن أن تقوم به ، سواء كانت تلك الدعوى رسمية متمثلة في إلغاء أقسام الفلسفة ببعض الجامعات العربية ، أو تقدير

الاجتماعية، تحت مسميات مختلفة فالندوة الأولى دارت حول دور أقسام الفلسفة في الجامعات المصرية ، وأظنها ، كانت تتجاوز الدور الأكاديمي المهني الذي يتلخص في الدرس والبحث ، إلى بيان الهدف من هذه الأقسام ، ووظيفتها المثالية ، والمتنظرة وما ينبغي عليها القيام به ، وكانت ندوتها الثانية حول الإبداع الفلسفي في مصر ، لرصد الجهود الثقافية لأجيال المفكرين في الماضي والحاضر والمستقبل ، على اختلاف مواقعهم الفكرية ، ورغم أن الندوة الثلاثة سيطر عليها أحد هذه الاتجاهات ، وحملت عنوان نحو

عقدت الجمعية الفلسفية المصرية بالاشتراك مع أقسام الفلسفة بالجامعات المصرية ندوتها السنوية الرابعة ، بكلية دار العلوم جامعة القاهرة ، في الفترة من ٢٧ — ٢٩ يونيو ١٩٩٢ تحت عنوان فهو مشروع حضارى جديد . والجمعية الفلسفية إذ تقوم بدور أساسي ، كتجميع لعاملين في حقل الدراسات الفلسفية ، بمصر ، ترأصل تقليداً مزدوجاً ، هو عقد ندوات شهرية بأحد أقسام الفلسفة بالإضافة لهذه الندوة السنوية التي تعقد للمرة الرابعة . وتندور الندوة في معظم السنوات حول موظيفة الفلسفة

اسم الفلسفة (معكاً بالحكمة القائله إذا بلهم فاستقروا) . أو كانت مولفا شعبيا لايها هؤلاء الذين يدهون الفسهم فلانسة رغم كل محاولات الإغراء التي يبذلها البعض للحدث من الفلسفة ووجل الشارح ، أو محاولة التقرب لوجدان المواطن ومخاطبة وُ الإنسان السادس وسطاف الجماهير ، ومحاسنها .

هذا بالإضافة إلى الاتجاه السائد والمسيطر الذي يرى في السلف منهاها وخابية ، وحل الفلسفة أن تدور في هذا الاتجاه . وأخيراً الاتجاه التحديثي الذي يتوقف عند الفكر ثابتة قد تجاوزتها الفلسفة بالفعل .

ويبدو أن هذين الاتجاهين كانا فارسا الخطبة في ندوة هذا العام ، اتجاه سلفي منظم ورابع ، واتجاه تجديدى يلتزم بمواقع تقليدية . وهذا ما يوضح في الأبحاث المقدمة في الندوة ، التي كان عنوانها ، جذابا ولقادرا على تجميع كثير من الأفكار والمبادئ المشتركة بين هذه الاتجاهات ، لكن الواقع كان دين الطموح ، والأوراق المقدمة لم تحصل في كثير من الأحيان إلى الغاية التي

كانت تترجى . من هذه الندوة . ولهذا أسباب سوف نعرض لها لاحقا .

ويلاحظ من البداية كثرة عدد الأوراق المقدمة للندوة هذا العام ، والتي تبلغ حوالى ستين بحثاً ، وقد التى منها بالفعل ما يقرب من أربعين بحثاً فقط ، كما يلاحظ ثلثنا عدم مشاركة بعض الاساتذة المعروفين — ربما لوجودهم خارج مصر — مع مشاركة بعض الباحثين من مجالات أخرى مختلفة غير مجالات الفلسفة . ودارت الأبحاث جميعها حول العنوان الرئيسى «شعور مشروع حضارى جديد» ، في محاور ثلاثة ، هي : تأصيل المشروع الحضارى ، حاضر المشروع الحضارى ، ثم مستقبل المشروع الحضارى ، ودارت عناوين الجلسات حول : مفهوم المشروع الحضارى ، صوار الحضارات ، العقيدة والشريعة والمشروع الحضارى ، الفلسفة والتصوف والمشروع الحضارى ، مساهمات المفكرين المعاصرين ، الحالة الراهنة للمشروع الحضارى دور الفكر في المشروع الحضارى ، دور العلم في المشروع الحضارى .. وأخيراً

دور الفن والسياسة في المشروع الحضارى .

وبعض النظر من أن بعض الأوراق جاءت بعيدة عن مشغون الندوة ، وليس بينها أى اتصال ، خاصة في جلسته التصوف ، فإن الملاحظة العامة هي ازدياد التوجه الدينى ، سواء الإسلامى أو المسيحى ، في كثير من الأبحاث المقدمة ، مثل : المشروع الإسلامى للبناء الحضارى ، الإسلام روح حضارية ، قلبانية الحضارة الإسلامية للتعامل مع الحضارة الإنسانية ، المهتم الأساسى لمشروع حضارى إسلامى ، تصور إسلامى لدراسة العقيدة ، روح جديدة لعلم السلام الإسلامى (دور أقرب لندوة العام الماضى) . هل كان للفكر والتفكير أية رؤية حضارية ، دور الشريعة الإسلامية في المشروع الحضارى التوازن الحضارى في جوانب التعبير الإسلامى ، الإسلام وإشكالية الفكر الحضارى ، صوفى الضرب من المشروع الحضارى الإسلامى ، دور الدين في بناء التقدم الحضارى . الإسلام والسعي ، المساهم والمستقبل . وكذلك المسيحية ،

الشرقية والمشروع الحضارى ،
رؤية مسيحية لمستقبل المشروع
الحضارى ، دور الزبديّة في
صياغة المشروع الحضارى
(القباط مصر نموذجاً) واليهودية
الشرقية والمشروع الحضارى .

ولد دانت بعض الأبحاث حول
أعلام الفكر الفلسفى العربى ،
ودورهم فى الإحياء الفلسفى والثقافى
والحضارى ، فى الجلسة المخصصة
لمساهمات المفكرين المعاصرين : عن
محمد عبده والمشروع الحضارى
(لم يلق) ملكه بن بني ، نقد
الإصلاح الدينى عند الأفغانى .
المشروع الحضارى عند أنور
عبد الملك ، صلاح الخطاب
الإسلامى عند المفكر التركى
سيزائى (لم يلق) .. وبعض
البحرث تناولت أعلاما ، وإن كان
المراد مقارنات مثلاً نجد فى بحث .
إشكالية المشروع الليبرالى فى
مصر .

وبهنا أن نتوقف عند بعض أهم
الأبحاث التى ألقيت فى الندوة بداية
ببحث الأستاذ الدكتور زكى نجيب
مصعود الذى أخذ ما يقرب من
ساعتين فى حديث ثلقانى ، عن
المشروع الحضارى ، وناقش فيه

كثيراً من الأفكار حول : تقسيم
العالم إلى شرق وغرب ، على أساس
حضارى ، وأوضح أن المنهج
العلمى هو أساس الحضارة
الحديثة ، مهمتنا هنا كأصحاب
منهج فلسفى ، تنصب على بحث
هذا الموضوع الأساسى ، فنحن
نحيا أزمة فكر . وعيننا ، مع
الاستعانة ، بالمنهج العلمى ، أن
نصطلح بهذا الدور الذى تطلبه منا
الامة .

ول هذا إشارة واضحة إلى أن
الندوة مرفسوخ لايشمل فقط
العالمين فى مجال الفلسفة ، بل هو
أيضاً محور تفكير الدولة خاصة وأن
كثيراً من المشاركين فى الندوة من
قادة الجمعية الفلسفية يشغلون
مناصب رسمية ، ولهم دورهم
الصام ، واهتماماتهم الفكرية
العامّة .

ونأتى للجلسة الثانية (جلسة
الأستاذة) التى دارت حول «مفهوم
المشروع الحضارى» ، وقد تحدث
فيها الدكتور أبو الوفا الثقفازلى
عن «الحوار بين الحضارات»
وتناول فيها معنى الحضارة
والتمايز الحضارى ، وتبادل الصفا .
بين الحضارات ، فكانت أقرب إلى
الصلات بين الحضارات وليس

الحوار بينها . وقدم الدكتور
مصعود حمدى زلزوق عميد كلية
أصول الدين : بحثه عن مفهوم
الحضارة وتحدث الدكتور حسن
حنفى سكرتير الجمعية الفلسفية
عن «المشروع الحضارى : الماضى
والحاضر والمستقبل» موفسماً
أسباب قيام الحضارة . خاصة فى
الحضارات الشرقية . وفى الحضارة
الإسلامية وهى الدولة المركزية
والعصبية ، مطراً جهد العلامة
أبن خلدون ، الذى تناول انهيار
الحضارات فى القرون السبعة الأولى
أملاً فى المفهوم الحضارى فى القرون
السبعة التالية ، محمداً جهات ثلاثاً
للمشروع الحضارى ، هى : المواقف
من القديم والمواقف من الغرب ،

ثم نظرية فى تفسير الواقع ، ثم
تقول د . حامد طاهر «أجدية
المشروع الحضارى : الأساس
والقيم» فأوضح فى مقدمته أن
القوة تحدد الأساس المادى
للحضارة وطرح سؤالاً هاماً هو :

هل يلزمنا مشروع حضارى
متكامل ، أم أننا محتاجون
لاستكمال مشروع قديم ؟ ومن ثم
يقدم لنا تصوراً كاملاً عن الأساس
الذى تقوم عليها الحضارة : اللغة ،
الدين البيئة البشر ، والقيم التى

تهدف إليها ، مثل إخلاء قيمة العقل ، والعمل ، والتمسوين ، والتضحية ، وكرامة الفرد .

وفي الجلسة الخامسة يمكن أن نتوقف عند بحث الدكتور يوسف زيدان : «ثقافة الحس الحضاري لدى المصوفة» ، الذي اتخذ طابعاً عملياً ، وأشار إلى طبيعة التجربة الصوفية في مرحلتين متباينتين : الأولى (المعروف على الذات) كما لدى الحاسبي ، والثانية (الخروج من الذات) .

وتتميزت أبحاث الجلسة السادسة بالموضوح في عرض الأفكار ، وبالمناقشات في الأبحاث الثلاثة المقدمة التي عرض فيها د. عبد الحميد مذكور لدور الدين في المشروع الحضاري عند مالك بن نبي ، وادعت د. فريال خليفة نقداً للإصلاح الديني عند الأفغاني وتوقف محمد ماسم عند إشكالية المشروع الليبرالي في مصر .

وكانت الجلسة السابعة حول الحالة الراهنة للمشروع الحضاري في أربعة أبحاث : الأولى من المؤلفين العرب والفرع ، لكاتب هذه السطور ، تعرض فيها للمحاولات

التي قدمها إدوار سعيد في الاستشراق ، وعادل ضاهر في نقد الفلسفة الغربية ، وعطاف صدي في نقد العقل العربي ، وحسن حنفي في مقدمة في علم الاستغراب .

وقد تناول الدكتور حسين عبيد القسار : «إشكالية المشروع الحضاري والإنسانيت : وقفة على خطوط التحليل الخفي» ، حيث تتعدد مدخل المشروع الحضاري ، وما يتصل به من قبل : التنمية الثقافية ، أو الاستجابات الثقافية نحو الهوية ، والهوية القومية ، والإبداع ، والمشروع الحضاري ، والفلسفة كمشروع قومي والثقافة والتجديد في المشروع الحضاري ، وبلدت النظر إلى دور علم النفس والتحليل النفسي باعتباره فعل هو البعد ، بحثاً عن غائب ملأه . ومن حيث هو نظرية تكبر فكرة في طبيعة الغائب عبر الحاضر ، وهو يرى أن المشروع الحضاري نفسه كلمة تحتاج إلى إعادة نظر من مغاور تحليل نفسي . بحيث لا يفكر المفكر أولاً في تحليل ذاته ، قبل أن يعرض في تقديم مشروعه ، فالسوار مع الجماعة بمعنى أفال المستقبل . وتعرضت د. زينب رضوان في دراستها «الإحياء في مشروع

النهضة الإسلامية ، وسبلها إلى ذلك والحل في العودة إلى الماضي : «الإسلام بصورته الصحيحة عن طريق وجود قيادة دينية .

وتقدم فتي يوسف «الحضارة العربية الإسلامية : رؤية من الخارج» ، وهي دراسة مقارنة لأراء ثلاثة من الفلاسفة الألمان هم : هيردر ، هيجل ، شبنجلر حيث يتناول كل منهم — على اختلافهم — عوامل قيام أو انهيار الحضارة العربية ، وتأثيرها في الحضارات السليقة ومراحلها ، في سلم الحضارات البشرية .

وتعرض الدكتور زهير عبيد العزيز استاذ الحضارة وليس قسم اللغة الفرنسية بجامعة المنوفية لـ «موقف الغرب من الإسلام في صراعه الحضاري» ، فهي ترى أن الغرب قد شق صورة الإسلام ، ثم أخذ يمارسها ، بعد أن أضفى عليها مسميات التعصب والطرف ، والإرهاب ، بل إن المخطط المبادئ الآن هو إعادة صياغة الإسلام ، والحديث ، والنسبة ، بمفاهيم عميقة تتلاق وتندمجهم لإضاعة صورة ، وتمتصاصها وأن موقف الغرب المتعصب يتشجع في مساندة الكيان ١٢٣

الصهيوني ، وفي حرب العراق المفتعلة ، وفي حرب البوسنة والهرسك .. ومن هنا علينا رفض مواقف الغرب ، وكل ما يترتب عليه .

ودارت الجلسة العاشرة والأخيرة ، حول دور الفن والسياسة في المشروع الحضاري ، فتمدحت وفاء إبراهيم عن الفن والمشروع الحضاري . وتناول الدكتور رمضان بسلطوي الذي قدم لنا دراسات جادة في النقد وعلم الجمال ، عن النقد والمشروع الحضاري الجديد ، وكذلك عرض جورج انسي للمدخل العلمي للنقد الفني والسينمائي ودوره في التطوير الحضاري .

ونشير أخيراً إلى بحثين أكثر اقتراباً من مضمون المؤتمر ، أولهما للدكتور محسن هادي بكاتبة التربية جامعة عين شمس ، والثاني للدكتور

حسن حماد بأداب الزقازيق ، ويدور البحث الأول ، حول «مستقبل الفكر القومي العربي خاصة بعد حرب الخليج ، التي غرمت ، أو تراب عليها إعادة مراجعة لكثير من المقدمات الفكرية ، التي كانت محل اتفاق ، مثل مسألة الأمة والوحدة العربية ، وبعض القضايا التي لم يلتفت إليها الفكر القومي من قبل مثل : الديمقراطية ، والحلقة بين القومي والإسلامي . وإذا فهو يسعى في بحثه إلى فهم المتغيرات الجديدة ، التي تآكل بها الفكر القومي العربي ، وملامح التغير في مقولاته الفكرية الأساسية . ويحاول الباحث أن يرصد أهم مسارات المستقبل بالنسبة للفكر القومي العربي ، والدراسة الأخيرة كانت عن دور الفلسفة في تشكيل الواقع الجديد ويعرض فيها الباحث للحالة الراهنة ودور الفلسفة ، الذي

هو بالضرورة عنده دور تلويحي ضد الفاشستية ، بتحرير العقل من كل القيد والوعى بمصدر شقاء الوعى .

ويتضح اليوم شاسعاً بين هذا المطلب الهام والأبحاث المقدمة وكثير من الأوراق المقدمة كانت وجهات نظر فردية وكانت تحتاج في رأينا إلى عدد كبير من الجلسات بين الغائمين على أمر الجمعية ، وإلى تخطيط مسبق للموضوع ولعناصره المختلفة ، وإلى بحث طويل حول المشروع الحضاري بحيث تقدم ورقة عمل أساسية تدور حولها الأبحاث وتنتقل منها المناقشات . واعتقد أن الجمعية الفلسفية قادرة تماماً على ذلك بتكوينها وخاصة بعد ظهور العدد الأول من مجلة الجمعية الفلسفية ، التي تمثل مرحلة جديدة من نشاط الجمعية الفلسفية التي تنتظر منها الكثير ، في المرحلة المقبلة .

ندوة فلسفية تتحول إلى خطابة سياسية

فلنأخذ نجد أن كل مجال لا يخلو من تحديد الهدف ووضع الخطط والإجراءات اللازمة لتحقيقه .

وعندما نخطط للحضارة فلنأخذ نفترض بأننا نخطط لكل شروط النشاط الإنسانى كالنشاط الاقتصادى والعلمى والسياسى والثقافى . وبالتالى فلن صياغة مشروع حضارى جديد لا يمكن أن تكون وفقا على جهود أصحاب الفكر الفلسفى وحدهم فى عالمنا العربى ، بل هو حق مشروع للعلماء والمؤرخين ورجال الاقتصاد والسياسة . فالنهضة الحضارية هى نهضة علمية واقتصادية

بالدرجة الأولى ، فإن مشاريعهم جاءت أيضا خاضعة لبناءات فلسفية ، ومن ثم بدت أقرب إلى الدراسات الأكاديمية المتخصصة . ورغم أن الهموم عربية قومية ، لكن الأطر والقوالب والمناهج التى ارتضوها لدراساتهم هى فى أغلبها غربية ، فهى أحيانا فينومنولوجية وأحيانا بنهوية وأحيانا ماركسية ، لكن المشروع الحضارى ليس وفقا على أساندة الفلسفة وحدهم ، فمن حق الجميع أن تكون لهم تصوراتهم وأفكارهم ، ولما كان المشروع يعنى ببساطة شديدة رؤية مستقبلية لهدف محدد، وخطة عمل لتحقيق مثل هذه الرؤية

عندما يتفاهم الشعور العميق بالآزمة ، ويتبدى البحث عن مخرج جديد للخلاص منها ، تتضافر جميع الجهود الصادقة والمخلصة فى سبيل إيجاد صياغة جديدة لحياتنا تمكننا من تجاوز أزمتنا وبناء عالمنا وفق ما نبغى ونتمنى . وأصحاب المشاريع النهضوية فى عالمنا العربى سواء فى الشرق أو المغرب أدركوا هذه الحقيقة بوضوح فقدموا لنا مجموعة من المشاريع الحضارية ، اعتقاداً منهم بأن الأخذ بها ككليل بتحقيق نهضة شاملة لعالمنا العربى ، النوايا طيبة والاحلام عريضة والآمال لاحدود لها . ولأن اهتماماتهم فلسفية

وسياسية واجتماعية وثقافية ..
 نهضة في كل مجالات الحياة . وإذا
 كانت المشاريع الحضارية للعلماء
 ورجال الاقتصاد والسياسة وغيرهم
 تبدو إلى حد ما واضحة ومفهومة
 من الجميع ، لا تتطلب دراسة أو
 تعمقا في قضايا الفلسفة
 ومصطلحاتها الدقيقة ، فمن
 المشروع الحضارى الذى يقدمه
 استاذ الفلسفة ليس بمقدور الجميع
 تفهمه ، بل يتطلب ثقافة فلسفية
 محددة . فهو لا يتحدث عن العلم
 والتكنولوجيا والحرية والديمقراطية
 والعدالة الاجتماعية والتنمية
 الثقافية كما يتحدث غيره من
 العلماء أو رجال السياسة
 والاقتصاد أو اصحاب الاعلام
 الصحفية ، بل يتحدث عن كل هذا
 من خلال دراسات فلسفية موسعة
 تعيد اكتشاف الأطر الفكرية التى
 تبدو لديه أشبه بالجوائل التى
 تفرس سبيل كل نهضة حضارية .
 ومن هنا نجد عهد اكتشاف
 التراث بغية التعرف على مبادئه أو
 إيجابياته أو إعادة بثائه من جديد
 اعتقادا منه انه بمبادئه هذه
 يستطيع ان يواجه كافة التحديات
 المطروحة على الساحة الحربية .
 وبعد أن نهي دراساته يقدم لنا

خلاصة دعوته متمثلة في ضرورة
 القضاء على التخلف والظهور
 والتجزئة والتخريب وهكذا تبدو
 مقدماته من الخصائص المهمومين
 بقضايا الفلسفة . أما نتائجها فإنها
 تبدو أقرب إلى دعاوى المرفحين من
 قبل الأحزاب السياسية أو اصحاب
 المقالات الصحفية .

من هنا يمكن أن نلهم دلالة
 الدعوة إلى المشروع الحضارى
 الجديد ، وهى الدعوة التى تبنتها
 الجمعية الفلسفية المصرية في
 ندوتها الرابعة التى عقدت من
 ٢٧ - ٢٩ يونيو ١٩٩٢ وشارك
 فيها لعقب من أساتذة الفلسفة
 المهمومين بقضايا العصر . تتضمن
 الندوة العديد من المحاور ، هى :

مفهوم المشروع الحضارى :-
محاور الحضارات العالمية
والشرعية
الحضارى :- الفلسفة والتصور
والمشروع الحضارى :-
مصادمات المفكرين المعاصرين ،
الصالة الزائفة للمشروع
الحضارى :- مستقبل المشروع
الحضارى ، دور الفكر في
المشروع الحضارى :- دور العلم

في مستقبل المشروع الحضارى :-
دور الفن والسياسة في المشروع

الحضارى :- لا شك أن كل محور
 من هذه المحاور كان يحتاج إلى عدة
 ندوات لمناقشته بل عدة مؤتمرات .
 وهكذا بدأت بعض الفعاليات وكانها
 لا علاقة لها بموضوع الندوة
 الفلسفية ، إلّا البعض الآخر فقد
 عبر عن الحركة الأتالية بين دعاة
 التيار الدينى من ناحية ، ودعاة
 التيار العلمانى من ناحية أخرى .

وجاءت توصيات المؤتمر في
 النهاية بمثابة محاولة للتوفيق
 والمصالحة ورأب الصدع بين
 اصحاب النظريات الفكرية
 المتنازعة ، كما جاءت في صورة عامة
 لصالح لأن تكون شعارا جماهيريا ،
 فقد أكدت في مجموعها أهمية الأخذ
 بالهوية الثقافية للأمة وضرورة
 التركيز على أهمية الإنسان وحقيقته
 والأخذ بالملحج العلمى ، كما أكدت
 على أهمية الحرية والديمقراطية
 ووحدة الأمة وتجديد طاقاتها
 وضرورة الحوار بين الحضارات
 والفتيح على المشاريع الحضارية
 الغربية ورفض الضغوط للنظام
 العالمى الجديد ، ومن ناحية أخرى
 أعلنت توصيات المؤتمر الوقوف مع

محلل المشروب القهوجي في فلسطين
والبريئة والجريئة ومطالبة الضمير
الحامي لا يقلل بهيكلته ، وهكذا
تجول المشروع الحضاري الجديد في
نخبة الحفلة إلى مسجد ينان سياسي
موجه إلى العالم بوجوده بأن يقف
موقفا عادلا متساويا مع الجميع ،

ويبقى التساؤل هنا إذا كان
المشروع الحضاري يعني إجراءات
تشيد ، ومخطط عمل مطروحة لتطبيق
هدف محدد ، أم يعني تقديم
معالجة جديدة لأحلام مريضة
وأمل مطية ، ويعني قول كل هذا
سجده رجاء موجه إلى الجميع
الحامي بأن يكون عادلا مع الجميع
سعيها ؟

قد يقال إن رجل الفكر منه أن
يختار لتراخي ويضرب القضايا الفكرية
ويجسد إطارا فكريا أو مخططا
مستقرا لتوجيهنا وإقامة حضارتنا
الطمية ، وعلى نجاح في استقارة
وعنا بذلك ونحن لم نحلق رسالته ،
وهنا نقسم إلى أي حد نجح
استجاب المشاريع الحضورية في
تحريك الوعي الإنساني في مناطق
العربي ؟ وماهو الجديد الذي
قدّمه لتقديمه لقطاعاتنا ، وإذا كانت

دعوة نحو مشروع حضاري جديد
قد تناولت العديد من المصادر
الفكرية وقدست العديد من
التحسينات التي قد نجدها منذ دولة
على السكة الحديدية من المفكرين
ويجانب الأحزاب السياسية ومحنة
الأحلام المستعصية ، فما سر هذه
الطليعة بين دعوة (نصير مشروخ
حضاري جديد) وبين الفارح
العربي ؟ في اعتقادي أن الخطأ
الأقرب الذي قد يقع فيه صاحب
المشروع الحضاري إنما يقبل في
إيمانه بقدرته على أن يقدم لنا
مطروحة طموحا يحلوي بمقتضيات
الحقل العربي - محلي صاحب
المشروع ومطوره - العقل العربي
في تسوية وإكفاده وفسقه العام ، أو

بعبارة أخرى يتسبب على العقل
الغربي أن يبرأ إلى مستقر
استقرى ليحكم قبضته على العقل
العربي الكلي عبر رحلته الفارضية
ومساره الزماني منذ بداية تشكيله
إلى تجسده الأنيق إلى أفاقه
الاستقبلية ، وبالتالي له القدرة على
الظهور فلا يهم بعد هذا سجع الفادة
الطمية التي يطلق منها في
دراساته ،

ومن هنا بدت أهمية ورقة العمل
التي قدمها الدكتور زكي نجيب
محمود في بداية الدورة العلمية ،
فقد دعى زكي نجيب محمود إلى
إخراج المساهمات النظرية الفكرية
جانبنا موقفا نقدي ودراسة الأفكار
المتبادلة في المجتمع من خلال
وسائل التعبير المختلفة كالكتب
والنصائح والإذاعة والتلفزيون
وكافة المؤسسات الثقافية والأحزاب
السياسية وذلك بغية التعرف على
الاستعمالات المختلفة التي ترد فيها
أفكار العدالة والحرية والقدرة
والثراء إلى غير ذلك من الأفكار
المتداولة ، فهل تراه حال هذه الأفكار
يعني واحد على السكة الحديدية أم
فهي مجرد اختلافات جوهريّة قد تلمس
أي الفاعل حول نظامها ؟

لاشك أن دعوة زكي نجيب
محمود لم تجد صداها في ضرورة
الانضمام بعلم فروع الأبحاث ، وهو
ما نلاحظه حقيقة لدى أصحاب
المشاريع الحضارية في عصره
اعتقادهم بمرتكبة إعادة معالجة
الواقع والشرائع والوعي ولقد
ظهوراتهم الفكرية وأنسابهم
الابتكارية .

متحف طه حسين



الفنون الجميلة ، لبحر عشرين سنة
وقبل الزمالك عاش سنوات طويلة في
مصر الجديدة .

وبعد رحيله في ٢٨ أكتوبر ١٩٧٣
تمسكت زوجته بالإقامة وحدها في
الفيللا ، بلا زاد إلا ذكرياتها مع زوج
وفا ، ارتقت علاقته بها إلى الأبد .

ومن اتيسح له زيارة الفيللا بعد
غياب طه حسين . يعرف أن زوجته قد
تركت غرفة مكتبه كما هي فلا يقربها
أحد .

وكانت في السنوات التي تلت رحيل
طه حسين تبدى تخوفها من فكرة
تحويل الفيللا إلى متحف ، لما كانت
عليه المتاحف حينذاك من تدهور .

وفيه مكتبه ومكتبته ، وقاعة واسعة
لمقابلاته واجتماعاته الاسبوعية
وغرفة الطعام .

أما الطابق العلوي فللمعيشة
الفاسقة ، ويتألف من عدة غرف
متداخلة للنوم والمعيشة ، تكاد تخلو
من مظاهر الترف .

وليس في الطابقين زخارف أو
ديكورات ملقطة للنظر وأهل هذا
التكشف يرجع إلى خسروب الكد
والحبيبات التي تعرض لها طه حسين
في حياته .

بدأ طه حسين إقامته في هذه
الفيللا سنة ١٩٥٥ ، وقبلها كان طه
حسين يقيم في الزمالك ، بجوار كلية

يتسلم المركز القومي للفنون
التشكيلية ، خلال هذه الأيام ، فيللا
«رامتان» بالهرم من ربة الدكتور طه
حسين لتصويرها إلى متحف وفق
المواصفات العالمية الحديثة
للمتاحف .

وفيللا «رامتان» تقع في شارع
جانبي متفرع من شارع الهرم ، على
مساحة ٣١٣٠١ تحيط بها الأشجار
من جميع الجهات ، وتتألف من
طابقين على مساحة : ٢٨٦٠ ، يصل
بينهما من الداخل سلم خشبي ،
وتكثر فيها النوافذ التي تمنح المبنى
إضاءة قوية .

وكان الطابق الأول بالفيللا
مخصصا لحياة طه حسين العامة ،

غير أن الجهود التي بذلت منذ سنوات قليلة للتهوض بالمتاحف في خطة معلنة ، اعتمدت لها ملايين الجنيهات ، دفع الأسرة بعد وفاة سوزان طه حسين إلى عرض الفيلأ على الدولة لشراؤها ، وتحويلها إلى متحف يحمل اسمه

ويضم المتحف مجموعة نفيسة من التحف المعدنية والفخارية ولوحات زيتية ومائية لكبار الفنانين ، وتمائيل نصفية لطح حسين ولزوجته ، ومجموعة من أسطوانات الموسيقى الكلاسيكية (١٩٢٢ أسطوانة) . وجهاز تسجيل راديو . وجرامافون وببلاو . وبعض هذه التحف من فنون الغرب والشرق القديم .

وهذه افتتاح المتحف ، ستهدى الأسرة إليه قيادة الجمهورية والأوسمة والنياشين ، وهددوا من الشهادات العلمية والفخرية التي حصل عليها طه حسين ، وأصول بعض كتبه التي ألهاها كمحاضرات في جامعة القاهرة ، وما لديها من مخطوطات ورسائل شخصية وصور مع أفراد أسرته لتكون كلها ضمن مقتنياته .

وتشكل هذه المقتنيات والتذكارات مادة لعروض مرئية ، لها قيمتها لأنها

تملفظ حق الجميع في ثقافة إعلام الوطن .

وسوف يسعى المتحف لاسترجاع مكتبة طه حسين من دار الكتب ، لتأخذ مكانها الطبيعي فيه ، حتى يراها الزائر كما كانت في حياة صاحبها ، ويطلع عنوانين الكتب والمراجع التي قرأها طه حسين .

وسوف يكون هذا المتحف هو الأول من نوعه في مصر والوطن العربي ، إذا عرف المشرفون عليه كيف يبرزونه ، ويحافظون عليه فلا يصبح مجرد مكان موحش يعلوه التراب ، مثل متاحف أخرى ، لا يقصده ولا ينتفع به أحد ، تكس فيه فقط فلا يحلق رسالة فنية أو جمالية منسوبة يغاظ بها الأجيال العربية .

وبغير ترتيب دقيق أو خطوط نهائية قاطعة ، أضف في سطور قليلة بعض الأفكار أو رموز الموضوعات التي أتصور أن يكون عليها متحف طه حسين امتداداً طبيعياً للمجتمع ، أو مؤسسة للتنمية البشرية إن صح التعبير - يؤدي الدور الكامل الذي يتناسب مع ما يحمله طه حسين في

تاريخنا القومي ، وفي الثقافة الإنسانية .

وأشير في البداية إلى ضرورة كتابة مدونات واضحة على مقترحات المتحف . عبارة عن وصف تاريخي دقيق بالغات العربية ، والإنجليزية والفرنسية . ومن مجموعها تتكون المادة الأساسية لدليل المتحف ويقتضمن هذا الدليل سيرة طه حسين ، وتاريخ المتحف كمعمار ، وموقعه ومواعيد زيارته .. الخ

ولابد من إعداد خطة الافتتاح . ولما بعد الافتتاح ، يراعى فيها أن يكون المتحف مفسحاً مع نسيج الحياة الحضارية في مصر وينفتحاً على الثقافات المختلفة ، كي يكون له وجوده المؤثر على المستوى العربي والعالمي .

واقترح أن يشارك في وضع هذه الخطة ، مع وزارة الثقافة ، ومع المركز القومي للفنون التشكيلية ، والاتحاد العالمي لأصدقاء المتاحف والمراكز والاتحادات والجمعيات الثقافية المختلفة ، والجامعات والمؤسسات الصحفية ، والكتاب والنقاد . وأهل الرأي ..

وأهم عناصر هذه الخطة بالطبع
يكن أولاً في مجموع التراث هذا الكتاب
والخطب الصافي ، الذي لم يصرف
المنزلة أو الراحة في حياته أبداً ، لأنه
من الضار أن يحتل طه حسين في
تاريخنا هذه المكانة ويظل بعض
إنتاجه القيم أو جانب من سيرته ،
مفقداً ، وبالأدب كتاباته السيمية
وأشعاره ، ومطالعة الأولى .

وجمع تراث طه حسين وتراثه
توثيقاً علمياً مع سيرته وما كتب عنه
في أنحاء العالم ، يكتفي إنشاء وحدة
كمبيوتر ، أو ميكرو فيلم ، أو مركز
معلومات ، نتعامل معها كمصدر من
مصادر المعرفة بخص طه حسين ،
مثلما هي مصدر من مصادر المعرفة
عن طه حسين ، ونرضى في ساعة
مجهزة بأحدث الوسائل العلمية التي
تسبل على الباحثين الانفتاح بها .

أما بخصوص الانشطة الثقافية
للمشاع لم يكن أجمالاً فيما يلي :

ويمكن إجمال أنشطة المشاع في
تطويرها لحماية طه حسين مثل يوم
ميلاده (١٤ نوفمبر) والذي ينبغي أن
يكون عيداً من أعيادنا القومية وليس

١٣٥

مجرد ذكرى للمثقفين أو لصفوة فقط
ويحتفل بهم طه حسين مثلما يحتفل
أخيراً بـ"السيبر" وبطانيا بدافني ،
والألمانيا بجوهل أو شيلر .

ويشكل هذه الأنشطة أيضاً ، في
برنامج زمني من ومحددة يقدم
مناشرات مسجلة عن تاريخ طه
حسين وأعماله بـ"شبابا الله" .

ويقيم ندوات مفتوحة في مناقشة
قضايا يدور فيها الصراع المؤسسي
حول دوره التراث في دراسة التراث
العربي والعالمي ، وما قام به في حق
التحليل والترجمة ، وما طرحه من
أفكار ، وعظه من إبداعات ، وتقديم
حجج بحث عن منهج القادي في
الكتابة النقدية .

ومن بنود هذا البرنامج المقترح
استحداث "الندوة" التي تهتم
بالخطب من الجانبين في عربي والإسلام
الأخرى من النص ، والصور من
المسرحيات التي ترجمها ، وشرح
تسجيلاته لحياته ، وشرح المسلسلات
التي أحدثت لحياته وأدبه ، وسماح
الموسيقى الكلاسيكية التي كان طه
حسين يستمع إليها .

● وفي هذا البرنامج يمكن أن
تقدم قراءات مختارة من أدب طه

حسين تلي الضوء على إبداعاته
ولمعه .

● ويمكن أيضاً الاستدراج إلى
تسجيلات إذاعية له ، بصوته
الرخيم ، الذي يعتبر من نماذج
الإلقاء الصحيح وشرح البيان

، ويحتاج هذا أولاً إلى نقل
ما حفظ به الإذاعة والتلفزيون
واسرته وتلاميذه وسراهم من
تسجيلات بصوت طه حسين .

ويمكن أنه يقوم في هذا البرنامج
أحدية عن طه حسين لكل من عاش
مع طه حسين ، أي القى به في عمل ،
أو حضر معه ، أو قاف به ، قبل أن
يقام ما لفرقة عنه ، أي يسدل
عليه ، سطر الضمير ، وفي مقدمة
هؤلاء أبنة مؤسس طه حسين ، وزوج
أبنته محمد حسن الزيات وتلاميذه
يحيى طلي وسعيد القاسبي ،
ويحيى طيف ، وعبد الرحمن
بدوي ، وغيرهم من

ويمكن في هذا البرنامج إصدار
كبريات دورية باسم مشاع طه
حسين تعكس بالكتابة والصورة
الأنشطة المتعددة والهرى دراسات
مترجمة عنه ، وتلي الضوء حول
ما يصدر عنه من دراسات عربية
وأجنبية إلى أهم .

فيلم «ضد الحكومة» رؤية إبداعية لواقع مجتمع !



الأحداث ، تعيش ، وتموت ، ولتبحث من جديد .

ولقد كان فيلم «ضد الحكومة» من أجمل أمثلة هذا التجسيد لمعان نحياتها في واقعنا . وما من معان أكثر أهمية وبحيرية لأمة ما ، مثل معاني : ماضى الضمير والانتماء الفاسد ، وحاضر التردى في الفساد ، ومستقبل الأمل

في غد أفضل ، ولقد نسج كاتب الفيلم ووجيه أبو ذكري ، من تلك الشلات أشخاصا حية : مصطفى مصام يعيش من استغلال التعويضات وثغرات القانون ، يكسب الكثير من تزيف القانون ، وتعمية العدالة ، لينفقه على المذات والأهواء إننا نرى فيه حاضرا مؤلما نعيشه كلنا ، ونرى



ما أبلغ فن السينما عندما يعبر عن واقعنا ، إن هذا الفن ، ولابد كل الفنون الأخرى ، لا يجهر شفاهما بجوانب المأساة ، ولا يكتفى بمزق السرد لأحداث التيمة ، بل يذهب إلى أحماق أبعد .. يذهب إلى تجسيد المعاني في صياغة درامية متماسكة ، فإذا بها (الشخص حية تجرى مع

مبادئه التي ماتت داخله منذ زمن بعيد ، وإذا بها ماضى الضمير المفقود الذي نتذكره مع زفرات الأسى .

وإذا كان مصطفى خليل يشل حاضرا ألينا ، ماتت في داخله مبادئ ماضية ، فسياق الأحداث تدفعه إلى رؤية مستقبله ، يذبح أمامه ، بجرائم الحاضر الفاسد ،

فلقد رأى في أحد الطوبى الجرحى من حصاده مروج ، والذين بالضميمة له ليسوا إلا وسيلة تمسك ، للتعويضات بأهله من الحكومة ، رأى ابنه الذى لم يره من خمسة عشر عاماً ، وآه ربهما يفقد كل زهوره ، وآه حناجرها تتحمل كل طمرحات في الفس ، وهذا يستعمل الانتهازى الأفسى ، إلى مدافع عن حق أبنته ، بل عن أبنته المجتمع كله في الحياة ، ضد تهافتين المستبشرين ، فيلسافى الضميمة بأسرها ، ضارباً عرض الحائط بكل إغراءات التعويضات ، وكل تهديدات الأقوياء المستلبين .

هذا المستلب الجريح ، يقول الماضر من هلك ، فيطير ، لتعيا فيه كل مبادئ واقتصادات الماضى من جديد ، علمه يخلق ما تبقى من هذا المستلب ، لقد كان هذا هو ما مير لنا ، عنه الفيلم ، ببساطة الصدك ، والصورة ، والحركة والآراء .

سنكتفم أولاً عن السفسطوس أو تسلسل المظاهر التى سررت لنا تلك القصة . لقد كان الصدك ينهض بالتغيرات التى تتدفق من مرحلة إلى أخرى ، في تصعيد يجمع بين الواقعية والتفسير ، يبدأ الفيلم بمصادك مروج ، سيارة رحلات تقل مجموعة كبيرة من الشباب ، يتقاطى السائق

بعض عجيب المثيرات لتفسير السيناريو المطلقة في طريقها ، حتى لتطبع شريط السكك الحديدية فبهذهما القطار .

وبعد تلك المقدمة الخيرة التى تلقاها عنوان الفيلم ، تأخذنا المصادك الأولى إلى سلسلة من التحويلات في موقع المصادك ، حيث تراءى جسد أكثر من ثلاثين شاباً ، بينما نلج الآخرى إلى السككى ، وهنا تظهر بالضميمة المصرية « مصطفى » محامى التعويضات الذى يأتى مسرعاً إلى المرقع ، وهو يحاول أن يفلح من سكرته ، لقد كان لقديم الضميمة الأولى معبراً قوياً ، فنياً ، بالفلسا فيل ، فتلال مفساهد التحويلات والانقلابات مع زميله بين مآكم ضحايا المصادك ، لإقناع الأهلى بطلب التعويضات ، وضلال لياقة بفكرائه من المصاهن الآخرى في تجارة الموت ، ولجاليه بين المغانبات ، حيث لم تكن زجاجة الفسج تبرج نفسه ، من خلال كل هذه المصادك ، عرفنا فيه حاضرنا مألوفاً ، ليس قريباً عنا ، حاضر الغفلة والضياح ، والظلا انشاء ، الذى يمضيه الكليدين ، أو ربما نمضيه كذا بصيرة أو بأخرى ، إن ضلصيته للقص لنا مساهرة عصر حاضر ، لجسج بأكمله .

يقتل المحامى من سوق الاموات إلى سوق العصرى ، فيبدأ مسج مساهرة في زجاجة المستطبات ، حيث جرحى المصادك ، ولا يتوقف الرجل في هذه الأثناء عن مضايقة مسيرته المضرية ، في إقناع ضلصية الخيرات من جنبل المضنية ، في قضية من القضايا ، وقبرية المغانبات السراى بشيرة ملهين ، في قضية أخرى ، مستغلاً ببراءة فقرات القانون .

وقاى المفاضة التى للعن بداية التحول الضجيب في حياة مصطفى ، فلى إحدى المستطبات التى يحاول فيها إقناع بعض أعمال الجرحى الشباب بلوكيله بطلب التعويضات ، يرى ضلصية حبه الأيل والأسير ، عندما كان يعرف الحب ، رأها جوار أبنتها ذى الضميمة عشر ربهما ، وأذى القصد المصادك ، يعرف فيه ابنه الذى ألفت عليه وجيده منذ ولادته ، ويضمه زجهما الطيب اللاس من محاولة الاتصال بهما ، هنا يبدأ الصراع داخله ، لقد رأى فذة كبده ضميمة من ضحايا المصادك ، الذى لم يأتى إلا لأفراط مالى التعويضات من وراءه رأى ابنه مستغلاً جميلات ، فليسا ، يفتلق بأسبى التهافت والفساد .

لقد حدث هذا التحول في مجرى الأحداث عند نهاية الربع الأول (٣٠ دقيقة) من زمن الفيلم ، بعد أن رسخت صورة تبدل الحاضر ، المتمثلة في مصطفى ، في أذهاننا ، ليبدأ القطة والتطهر ، في الفصول التالية من الفيلم .

بالرغم من صد فاطمة وزوجها له وتهديداتهما إذا حاول الاتصال بابنه ، يستطيع كحمام معنك أن يواج زوج فاطمة بجرائمه في تجارة الأعضاء ويتنرفخ عن التشهير به ، بشرط أن يفسح الطريق بينه وبين الابن .

وتبدأ علاقته الملتقدة مع ابنه تبدأ ، في صورة صداقة عذبة جميلة ، لا يفصح فيها عن أبوته له ، ولكنهما يقتربان الواحد من الآخر ، في كل حوار ، فيتعرف مصطفى خالكا عليه وكأنه يتعرف على مستقبله على أمه ، الذي يراه حبيب الفراش ، وضحية الأعمال .

يصير مصطفى على رفق دعواه ضد الحكومة ، متمثلة في وزراء التعليم ، والنقل ، والكهرباء . فالحادث الذي ضاع فيه ابنه ، وإبناءه الكثيرين ، يشير بأصبع الاتهام ، إلى كل مسئول كبير تهاون في مسئولياته . وهنا ، وقد وصلنا إلى منتصف الفيلم ، تقوم

العاصفة . فعصاوبة محامي التعويضات ، التي شاركت مصطفى دوما غائلته تقوم ضده ، وعلى رأسهم سامية زميلته التي أحبت دائما . وإن كان تراجع عن النيل من هذا الصيد السمين من التعويضات جعلها تكرهه . يمضي مصطفى في التحدى وحده ، ويواجه محامي الوزراء ، الذي ينصحه أولا ، ثم يهدده بعد ذلك . يمضي قدما في طريق الأشواك رغم كل شيء ، رغم صدود فاطمة زوجته السابقة ، رغم ضجر ابنه به ، وهو يحاول إهتماماته من الرياضة إلى الشطرنج ، خوفا عليه من الإحباط ، يمضي رغم كل شيء فهدفه الأبعد إدانة التسبيب ، والفساد الذي يذهب ضحيته إبنائنا .. مستقبلا . يلقى القبض على مصطفى ، يضرب ضربا مبرحا ليتراجع عن موقفه ، يعرف في الضابط الذي يقع بين براثنه . نفس الرجل الذي قبض عليه أيام وطنيته في الماضي ، وكان ماضيه يرجع إلى حاضره مرة أخرى ، فيروييه بعد أن جف جفاف الموت .

وفي السجن ، ينسج لنا الكاتب عدة مواجهات . فهنا الزنزانة نفسها تجتمع فيها سامية المحامية المثقفة زميلة عمره ، والتي ترفض الرجوع

عن أطماعها ، والوقوف جانبه ، بينما الراقصة التي لا تفهم ما حدث تقدم كل ما تستطيع من ولاء ، لرجل انقذها يوما ما .

ويأتي الابن على عكازيه مع أمه ليزور أباه في السجن ، وبمه الشطرنج الذي يعنى ببلاغة الموقف قبولاً لنصيحة الأب ، يلعب مع أبيه وينساب حوار الفهم ، والحب ، بين الأجيال .

وتأتي المواجهة الأخيرة ، في الربع الاخير من الفيلم ، هنا هو مصطفى في قاعة المحكمة الكبيرة ، وأثار كدمات الضرب على وجهه ، يتربع عن ذكر فاعلها ، يطالب بمحاكمة المسؤولين الحقيقيين عن حادثة قتل أبنائنا ، وإهدار مستقبلنا . ويقوم ضده محامي الوزراء ، الذي استطاع إقناع كل موكل مصطفى كي يتراجعا عن الثقة به ، لما أشاع عنه من سوء السمعة . وتندور الدائرة عليه ، فكيف يستمر إن لم يوكله احد ، هنا تصبح فاطمة من بين الحضور ، معلنة انها كام لأحد ضحايا العائدات ، تركل مصطفى للدفاع عن حق ابنها ، لقد عاد إيمانها به ، كمودة ماضيه الامين إلى حاضره المخزي .

ويستمر التآمر في الخفاء ،
فحماسي الوزراء يضغط على الطبيب ،
زوج فاطمة ، لكي تتراجع عن قرارها
بمساعدة مصطفى . مهديا بالطلاق ،
فتصمم على قرارها الشجاع حتى
النهاية .

ولا تبقى في يد حماسي الوزراء إلا
ورقة واحدة ، التشهير بسمعة
مصطفى ، عمله في قضايا
التعويضات ، واستغلاله لثغرات
القانون ، وسلوكه المخل . وهنا يقوم
مصطفى ليتعرف بكل شيء فلقد عاش
ماضي الوطنية والانتماء ولكنه انحرف
في اطماع السبعينيات ، ليستمر في
الانتهازية والفساد ، ولكنه حين يرى
ابنه وأبناء ماعه ، حين يرى المستقبل
ضحية لجرأنا كنا معا ، يلهم نداء
التطهر ، الذي يدوي في آذاننا ، حتى
تصحو ضمائرنا من قبورها . ويعطو
هتاف التأييد من الجميع ، من
عصابة محاسن التعويضات ، على
رأسهم صامعية التي كانت قد تخلت
عنه ، من ضحايا السابقين الذين
كرهوه وشهدوا ضده . من كل حضور
القاعة الكبيرة ، فلقد تمثلوا في
اعترافه دعوة لتطهر مجتمع بأسره ،
دعوة لتطهر حاضر فاسد ، يصحو
لينقذ مستقبله .

ويأتي الحكم الشجاع : تؤجل
القضية إلى حين استدعاء وزير
التعليم ، ووزير النقل ، ووزير
الكهرباء .

ووسط جمهرة مؤيدي القطة يظهر
الابن تاركا عكازيه ، ليرتمي في
احضان أبيه ، وهو ينطق بأبويه له ،
بكل ما فيه من فخر وحب .

وإذا كنت قد تكلمت في كل
ما سبق ، عن دراما الشاشة التي
بلغت نجاحا كبيرا في هذا العمل ، بما
لها من وحدة الاتجاه ، وترابط
الفصول وتسلسل الأحداث بل وأهم
من كل ذلك تناسب الأجزاء الأساسية
للعمل ، والتي تتصاعد تصاعدا
مشوقا ومقنعا ، فمن^(١) نتعرف
بشخصية انتهازية فاسدة في مختلف
نواحي نشاطها وحياتها في الربيع
الأول من الفيلم ، ثم^(٢) نجد أن
اكتشافه لانيته ضمن ضحايا الحادث
يوقظه ، فيعيد تقييم حياته في وقفة مع
الذات ، ثم^(٣) في منتصف الفيلم ،
يتخذ موقفا شجاعا مخاطرا بكل شيء
ومتحديا كل شيء^(٤) وفي الربيع الأخير
نجدنا أمام المواجهة الحاسمة في قاعة
الحكمة والتي تم في ختامها حسم
معركة الضمير والتطهر والقطة .

إلا أن فن السينما لا يقف عند
الصياغة الدرامية المتناسكة
المتناسبة فحسب ، بل إنه يجسدها
صورة وحركة وإيقاعا ، وهنا
سنسترجع معا ما استخدمه المخرج
عاطف الطيب من أدوات الإخراج ،
فنبدا بقيادة الممثلين . لقد كان أداء
كل من أحمد زكي والممثل الشاب ،
غاية في الروعة والحساسية لقد تمكن
الممثل من تقمص مرحلة التردى في
الفساد ، ومرحلة القطة والتطهر ،
بكل أبعادهما ، ولقد كان اختيار
الممثل الشاب بما له من بعض الشبه
بالأب موفقا لقد كان وجهه بصفاته ،
وحيوية تعبيراته ، وانفعالاته
المتحمسة والتي اكدتها قيادة المخرج
له ، واكدتها اللقطات القريبة ، التي
شفقت نحن الأمل الذي يتراقص على
وجهه من عوامل النجاح والتأثير . ثم
نتكلم عن تحريك الأشخاص لقد كان
المخرج بارعا في تحريك المجموعات
وتوجيهها بالنسبة لزوايا الكاميرا .
عندما نتذكر تحرك مجموعة محاسن
التعويضات في مقابلة لحرمة مجموعة
أهالي الضحايا ، وأيضا تصدر حركة
مصطفى متمركزا وسط أتباعه من
المؤيدين في جلسات القضية
الأخيرة . حركة فاطمة من مقاعد
الحضور إلى منصة القاضي في خطوات

التصميم والقوة ، وإن احتاجت لتأكيد بصرى أقوى بأزياء داكنة اللون . ثم نأتى إلى حركة الكاميرا ولقد كانت شعرا مرثيا عندما كانت عدسة الكاميرا تهبط رأسيًا على المحامي مصطفى ، المتمركز في وسط قاعة المحكمة ، وكأنها وحى يلهم الإنسان الجديد فيه ، لقد كانت الكاميرا تجرى بأعيننا وراء الأشخاص ، في حركتهم السريعة ، بحساسية تخلق نوعا من المعاشاة

للحدث ، والإيقاع الكل للمسياق . ولقد كان المونتاچ ، أو تركيب لقطات الفيلم على اختلافها ، غنيا بالتنوع ، بين لقطات عريضة تحوى مجاميع الناس ، أو أبعاد الحادثة ، واتساع قاعات المحكمة ، وبين اللقطات المتوسطة ، التى تؤكد مقاطع الحوار ، والقطات القريبة التى تكشف عن أحاسيس ومشاعر الأشخاص . أما الموسيقى التى رضعها مودى

الإمام فكانت قوية التعبير ، فى نذيرها بالخطر المقبل ، فقد كان يوظف الآلات الوترية العميقة فى نغمات بسيطة ممتدة ، وكأنها تعلن عن ما سيأتى ، إلا أن وجودها العام فى الفيلم ، ككل ، لم يكن محسوسا ، وربما كان ذلك لطبيعته الواقعية ، ذات الطابع التسجيلي للأحداث . كان هذا العمل عملا صادقا مرهفا ، عملا واعدًا ، بنجاح أعرض ، لفيلمنا المصرى .

جولة الابداع (م.أ)

أعلى كاتبة في العالم

● وقعت «باربارا تيليلور برادفورد»، وهي واحدة من كتاب الروايات التجارية واسعة الانتشار في الولايات المتحدة ، عقدا مع دار النشر (هاربر كولينز) ، لتكتب ثلاث روايات لقاء مبلغ يزيد عن عشرين مليون دولار، وهو أعلى سعر يحصل عليه أى كاتب في العالم . إن هذه الصفقة التى وصفها المشتغلون بالنشر بأنها أعلى صفقة من نوعها في تاريخ صناعة النشر ، تعطى (هاربر كولينز) حقوق النشر باللغة الإنجليزية على نطاق العالم

١٣٦

لطبعات غير شعبية ، وشعبية . وتسجيلات صوتية لكتب «باربارا برادفورد» الثلاثة : وتحفظ الكاتبة بحقوق جميع الطبعات باللغات الأجنبية وحقوق تحويلها إلى أفلام ، وقد حُوِّلت خمس روايات سابقة إلى مسلسلات تليفزيونية صغرى . وقد ذكرت «باربارا برادفورد» أنها قررت أن تدرج جميع حقوقها في النشر باللغة الإنجليزية في اتفاق مع ناشر واحد ، لتسهيل ودعم عملية التوزيع الجماعى وجهود التوزيع ، وأنها اختارت (هاربر كولينز) بدافع من الولاء ، لأن هذه الدار جعلت منها في إنجلترا ، وبقية دول الكومنولث ،

واحدة من أكبر كتاب العالم على حد تعبيرها . وقد أعلن (راندوم هاوس) مدير دار النشر الأمريكية المعروفة، أنه شعر بالدهشة والحنن ، عندما علم بقرار باربارا «برادفورد» وقال إن (راندوم هاوس) كانت قد بدأت التفاوض معها بشأن كتبها ، قبل أن تعرف أنها وقعت عقدا مع (هاربر كولينز) واستكمالا للخبر يضيف أن «باربارا برادفورد» ، صاحبة أعلى سعر في سوق الكتابة العالمية والتى يتهاافت عليها الناشرون ؛ اشتغلت بالصحافة في إنجلترا ، وانتقلت إلى الولايات المتحدة عام ١٩٦٤ .

إعلان حقوق العمل الفني !

وأكاديميين وفلاسفة ومُرمِّمين ،
وخبراء صيانة للأعمال الفنية إلى
جانب شعراء وكتاب موسيقيين .

وفي معرض الدفاع عن معتقده ،
بأن الترميم ينال من العمل الأصلي
ولا يضيف إليه ، يشير «بيك» إلى
عملية التنظيف الحديثة التي
أجريت على عمل «بيلليني Bellini»
(وليمة الآلهة) ، فيقول : إن الفن
الكل قدُفد لصالح الأجزاء التي
ازدادت الآن بروزاً . ويقول : إن
أى تدخل له جوانب سلبية ، إذ
يُضْمَعُ في الغالب ، على سبيل
المثال ، بأجزاء متراكمة من اللون
أو الورنيش ، فضلاً عن أن طبقات
الوسخ المتجمعة ، تحمي في بعض
الآحيان القطع الفنية من اللوثات
الحديثة .

حق أن ينتقد ، يعتقد المؤلف أن
المخاطرة بالتعرض للمحاكمة تتبَّط
النقاد .

ومع ذلك ، قرر أستاذ تاريخ
الفن أن ينقل حملته ضد ما يرى أنه
تشويه لأصالة وعراقة الآثار
والأعمال الفنية القديمة ، من مجال
الدعوة والانتقاد ، إلى العمل
الإيجابي من أجل التحرير . ومن
ثم عمل على وضع (إعلان حقوق
العمل الفني) وإنشاء المنظمة
الدولية لمراقبة الفن ، على غرار
منظمات حقوق الإنسان ، وهي
منظمة دولية تتخذ مقرها الرئيسي في
نيويورك ، من أجل الحد من (جنون
عمليات الترميم غير المناسبة)
المنتشرة على نطاق العالم . وتتألف
المنظمة من لجنة تنفيذية صغيرة ،
ومجلس استشاري يضم فنانيين

● انتقد «جيمس بيك» ، أستاذ
تاريخ الفن بجامعة كولومبيا ، في
كتاب أصدره حديثاً عن النحات
الإيطالي «هاكوبو ديلا كريشيا»
من القرن الرابع عشر : ما اعتبره
عملية تنظيف غير ضرورية لتمثال
مقبرة من أعمال «كريشيا» ، مهدى
إلى «كارليو» ، ويوجد في كاتدرائية
(لوكا) . وقد انصب انتقاد «بيك»
على لون الرخام الذي تحول من
العاجي إلى الأبيض الثلجي غير
الأصيل .

وقد واجه المؤلف أربع دعاوى
قضائية رفعت ضده في إيطاليا ،
لاتهامه بالتعريض (بخبراء الترميم
الإيطاليين) . وبالرغم من حكم
القضاء الإيطالي في صالحه في
القضايا الأربع ، على أساس أن من

أزدهم بالممالك ٨٨ محنة الذات .. لغة المحنة

ومستويات الحركة في الوجود .
لعلّ صائد (أزدهم بالممالك)
تسمى إلى التعبير العميق عن صورة
الذات المكسورة في مرآة العالم . وهي
تمتلك ، في بعض الأحيان ، قدرة
تخيلية أصيلة تستطيع من خلالها
أن تنقل حالة كاملة ، وتنبئ أثرها
فعلاً .
لنقرأ :

كان يحبو بدرها العاشق
يحتل على القلب
يعادى كائناتى ويعرى كبدى
أو :

في دمي صورة تتدلى
أخزن فيها بقايا بلائى
وبقايا بشرى

لا تستشرف أبعد من ذلك كثيراً ،
ولا تنفذ إلى ما وراءه من أفق أو مدى
عريض إلا بقدر . لماذا ؟ لأن التوحد
الشديد بين اللغة وعالم الذات
لا يدفع باللغة إلى حيث تجاوز علاقة
الذات بموضوعها . ولأن الإيحاءات
والتنوعات وإثارة الارتباطات المختلفة
مرهونة بقدر من المسافة التي تفصل
الذات عن اللغة فيما تصلها بها في
آن .

نعم . إن مجاوزة (الواقعة
الذاتية) في ظاهرها السنتمنتالى إلى
أشكال مختلفة من الجدول بين الانا
والعالم . وبين الانا والآخرين ، وبين
الانا ونفسها ، ضرورة «مهمة»
لاكتشاف تدريجات السطوح ،

عن لغة بحجم هزائمه يبحث
الشاعر في هذا الديوان . الكتابة ،
والحزن ، والخوف ، والغضب ، والعبث
المُضنى ، عناصر أساسية تُشكّل عالمه
وتُسبِّغُه بنكهة خاصة . ولكننى
أستمال ، بعد القراءة الثانية لقصائد
الامى والانكسار التي كتبها عبد
المقصود عبد الكريم ، هذا التساؤل
المُلح : ألم يكن هذا العالم المعتم الذي
حاول ، في تحدٍّ ، تصويره والتعبير
عنه أشد جوراً على لغته مما كان
يظن ؟

إننا أمام شاعر يرفع خرائط
الذات لينظر إليها مباشرة ودين
مواربة . ونحن إذ ننظر إليها فإنما
ننظر إليه . بيد أن عيوننا

تقيم النواقيس في جفتي مائماً للذى
مات

عرساً لارملته

او :

هز ائمي اتوكا عليها

واهش بها على هز ائمي

بيد ان الصورة الشعرية تتزلق ،

احياناً اخرى ، إلى ما كان يسميه

نقادنا القدامى «حال الذوق» كما

تلقح فيما كان يسميه بعضهم

«الامتناع» .

لنقرأ مثلاً :

نامت على شعري عانتيه

او :

ينوح كبحر ويضربها باللسان على

الفخذ

او :

انصب مخي خياماً تقيهم شر الغناء

وشر النخاسة

ولنلحظ هنا ميكانيزمات التصوير

الذهني المتعلل . ولا يفيدنا شيئاً أن

نقول : إن الشاعر يعبر عن المبتذل

بالمبتذل ، وعن الرث بالرث ، وعن

الغريب بالغريب .

ولا يفوتنا أن عبد المقصود عيد

الكريم فنان في صنع الكوابيس على

الطريقة السيرالية . وهو يُذكرنا بما

يثار حول (الذهان الهذيانى) بوصفه

هدفاً للسرياليين بالرغم من عدم

انتمائه الفنى إليهم . يقول إيقون

دوبليويس : إن صاحب الذهان

الهذيانى يستقطب كل ظواهر العالم

الخارجى حول فكرته الهاذية .

ولا تجدى انطباعاته الخارجية إلا

لتثبيت تخيلاته ، فهو يفعل بطريقة

مختلفة . وكل حدث لديه يقوى من

مطلبات شخصانيته .

ومن السهل أن نكتشف بالطبع

مكابدات الشاعر العميقة في البحث

عن حرية منشودة ظلت تخايله خارج

«فطر البلاغة» ومحاوالتة الخروج من

الممالك التى تضطرب داخله لكى يعثر

على مملكته الحقيقية بعيداً عن

«عواصم تنكر إبداعها» ولكنه - فيما

يبدو - يصبح أسير مفاسرته

اليائسة . ويجهده توتر الخيط بين

طرق المعادلة المتعاكسين : الواقع -

الرغبة . وهكذا يظل سجين ذاته ،

مشدوداً بأغلال العجز إلى «القبو

والعممة» حيث يعان :

ناتى خطأ

نمضى خطأ

نحنٌ للرعب المجازى لانه احن

امهاتنا

ناوى إلى اشعلرنا لانها اذفا من

جبانة

وقد تلمس في عدد من المواضيع

هذه النبرة المميزة لاسلوب العهد

القديم (خاصة سفر الجامعة حيث :

الكل باطل وقبض ربح) . ومما لا شك

فيه أن الفاعلية التناسلية تلعب في هذا

السياق دوراً بارزاً . والشاعر

لا يقبض ولا يضمن بقدر ما يتعطل

مضمونية الروح ويعكسها بشكل

مختلف .

يقول : العيش ينصرف والموت

ينصرف

والعذاب ليس ينصرف

ويقول :

كان الحزن حجاباً بيننا وميتة

الجوع

كان الضحك حجاباً بيننا وميتة

البرودة

تعودنا الحزن فما عاد حزن

تمادى الضحك في الغيبة فما عاد

ضحك

توحشنا والموت

ومن «تليد الإنشاد» يستلم

الشاعر : «اسطورة حبه» المفقودة

على هذا النحو :

عاريان كماء البحار انا وحبيبي

اقبل عين حبيبي

يقبل عيني

بغنى ويشرب نهدى

اشرب

بنفس بين دمي

بيد أن شاعرنا - برغم قدرته على هذا التوظيف والتحويل - يظل في لفته وتجربته معاً ، مفتقراً إلى إيقاع عام يدفع برؤيته إلى مجاوزة تفصيلات الواقع الذاتي المحدود بما تفتوى عليه من أنية طاغية . وقد يشي ذلك - على أحد المستويات - بحس رومانسي وجردى يلف على حافة الجنون في ذبذباته المتراوحة ، إذ يعوِّض الشاعر الاغتراب الدائب والحرمان الممض بضرب من الشبق السادي الذي يخلق كل أفق للتواصل الإنساني الحميم مع العالم والناس والأشياء

على نحو آخر .

إن الكلمات التيمات (جثة - هزيمة - سرطان - أرملة - جبانة) بحولها الدلالية المتولدة تدلنا ، في سياقات توظيفها المختلفة ، على طبيعة الدائرة محدودة القطر التي يتحرك الشاعر داخلها . وهو - برغم ترقه الشديد إلى مجاوزتها - خاضع لجاذبيتها تمام الخضوع . ولنا أن نكتشف الوجه الآخر من السائبة الجنسية في النص بالتماس هذا النزوع الدائب إلى مجلد الذات، وربما تجد الذات قدراً من اللذة المازوكية في

هذا السبيل ، مما يفضح صورة الحلقة المفرغة التي تنتظم الفعل ورد الفعل معاً .

إن «اللعنة» التي يجسدها الشاعر بوصفها «قدر الذات» هي - بتعبير ريشتر - الكلمة الحرفية المولدة للخطاب الشعري عند عبد المصود عبد الكريم . ولو شاء الشاعر أن يقدم لديوانه بعبارة مأثورة فلن يجد إلا هذين البيتين لـ «كأفافيس» :

وما دمت قد خربت حياتك في هذا
الركن من العالم
فهى خراب أينما حللت .

تحية جابر عصفور

فيها ممثل الدفاع مهيمنا على مكتة وسعة ، يعطى الفرصة — كاملة — لمثل الاتهام كي يقول ويثبت ما يشاء ، وهو يعلم سلفاً أنه داخل إحاطته . وفي قبضة حجته وبرهانه . ونشأ أن جابر عصفور ، وهو يعد ملف قضية ، قد أجرى تحقيقه الشهيدى ، وكتب تقريره المبدئى فى مقالته - بمجلة إبداع « دعوة إلى الحوار » أغسطس ، ١٩٩١ ، ومعضلة التراث ، نوفمبر ١٩٩١ ، وهما يكتشفان عن شدة غيرة الوطنية والقومية ، وبيزان عمق أصالة مصرية وعرويته ، وينبضان بحرارة صدقه فى تناول موضوعه ، مما يدفعنى دفعا إلى أن أشد على يده مصافحا ، راجيا أن يقبل منى تحيتى المتواضعة ، التى اعتقد أن كثيراً من قرائه يشاركوننى فى تقديمها إليه .

زكريا ، ومصطفى صفوان ، وفاروق عبد القادر ، وغيرهم ممن استطاع رئيس تحرير المجلة — بثاقب فكره وواسع افقه — أن يُسبِن استقبالهم على صفحاتها . والميزة الثانية : أنه لا يستهين — مطلقا — بمقل قارئه ، فهو فى كل ما يكتب مجتهد يخش السهو والخطأ ، ويتحرى الصواب دائماً ، ويستطيع إن سئل أن يجيب ويُقنع .

وتكشف هاتان الميزتان عن نفسيهما بشكل بارز وملفت فى مقاله « من التنوير إلى الإطلام » إبداع — إبريل ١٩٩٢ . لقد استطاع هذا الموهوب فى هذا المقال أن يفتح لنا أبواب محكمة التاريخ على مصاريعها ، وأن يُنزلنا من ساحتها منازل المشاركين لا المشاهدين ، لننفع بما يجرى فى جلساتها العارمة من وقائع ، برز

سالت نفسى : أحتم على أن أقدم تيمتى — كتابة — إلى الكاتب والناقد الكبير « جابر عصفور » ؟ والأستشّر على إعجابى بأسلوبه إعداده وفكره ؟

واندفع القلم المتعجل فى يدى قبل أن أتلقى الإجابة ، فلم استطع أن أكبح جماله ، وما أردت ، ولم أجد بوسعى إلا أن أخلى بينه وبين ما يريد .

إن جابر عصفور — ككاتب فى تقديرى — يتمتع بميزتين أساسيتين ، تجعلانه يعيش داخل قرائه ، وليس فى صعبتهم .

وأولى الميزتين : أنه يفعل بما يكتب ، ويضمّنه شيئاً من نفسه ، وبعضاً من ملامح شخصيته ، وهذا صدق التعبير ، يندر الآن لدى كثير من كتابنا ، وإن شاركه فيه نخبة من كتاب « إبداع » الغراء ، أمثال : فؤاد

ببليوجرافيا المازنى لم تكتمل بعد

المصم أيضاً .

لذا نيهت في موضع داخل المقدمة ، ومن هنا ، لو كانت هناك تفضلة لأحد الطرفين ، فالسياق يشير إلى المازنى والإشارة إليه كانت تعنى في سياقها — أيضاً — التنبيه ، لأننى لو تركت هذا الموضوع دون إشارة إليه ، ما كانت هناك مراجعة ، في العدد التالى من مجلة إبداع (خاصة) .

واهتمامى بالمازنى منذ فترة طويلة يفرىنى الآن أن ألفت نظر الببليوجرافيا إلى أن هناك ما يمكن أن يضاف إليها في الطبقات التالية . وأنتهز هذه ،

الموضوع — من قبل — في مجلة أخرى غير المجلة الجديدة ، لأنه لم يشر إلى مكان وتاريخ النشر في هذا المقال أو إلى هذه المحاضرة التى ألقاها في فترة متأخرة من حياته .

ولكننى قررت لحظة الكتابة أن أثير الموضوع للمختصين بوضع الببليوجرافيات عن أعلام الفكر والأدب الحديث في مصر . ولم يكن في اعتقادى أنى أخطئ أحد الطرفين (الببليوجرافيا) أو (المازنى) لعلنى أن الاعتماد على ذاكرة المفكرين والأدباء في حسم تاريخ مقال من ربع قرن ، سيلقى فشلاً وسيصيب صاحبه بعم

أشكر الأستاذ الدكتور حمدى السكوت اهتمامه بما يكتب عن الببليوجرافيات المهمة التى يقوم بها مع معاونيه ، وأشكر له أسلوبه الرقيق في المراجعة ، وهو أسلوب نتمنى أن يسمو بين المتحاورين .

وما أحب أن أوضحه — هنا — أن ما قلته في هذا السياق لم يكن حكماً جازماً على الببليوجرافيا أو على المازنى ، ولكننى وضعت ما قاله المازنى أمام ما قالته الببليوجرافيا ، وتركت الحكم معلقاً ، لأننى حتى لحظة كتابة المقدمة المذكورة ، لم أكن أنوى وضع هذه الملاحظة حتى أتأكد من أن المازنى لم ينشر هذا

الفرصة للفتح باب الحوار حول
المازنى فقد نشرت له وعنه في الفترة
الآخيرة الآتى :

— الشعر غايته ووسائله ،
تقديم وتحليل ، وإعادة طبع للنشرة
الأولى (١٩١٥) ، بدار الصحوة ،
القاهرة ١٩٨٦ .

— معركة المازن وحافظ ، وهو
إعادة نشر لكل ما كتبه المازنى عن
حافظ إبراهيم فيما بين (١٩١٥)
و (١٩٤٨) مع تحقيق وتحليل ،

صدر عن دار سينما للنشر القاهرة ،
١٩٩١ .

— نقد الشعر عند إبراهيم عبد
القادر المازنى ، دار الفد ، ١٩٨٩ .

— سبعة أحاديث للمازنى لم
تنشر من قبل في المقارنة بين
الأدبين العربى والإنجليزى ، وقد
تفصلت مجلة فصول بنشرها ، في
١٩٩٠ . كما تفصلت من قبل بنشر
كتاب شعر حافظ بتقديمى في عدد
فبراير ١٩٩١ . وتحت الطبع الآن

بدار سينما :

— السب الرحلة مع طيبة ثانية
محقة لرحلة الشام للمازنى .
— المازنى وقضية فلسطين .

ولهذا أرجو أن يطول الحوار
حول المازنى وحول الجديد عن
المازنى .

ولا يسعنى في نهاية هذا
التعقيب إلا أن أقدم وأفر شكرى
واحرامى للدكتور السكوت وأمل
أن يمدد الحوار ،



« موزونة والله العظيم »

تذكرتُ — فوراً — القول
الشهير : (موزونٌ والله العظيم) ،
في الردِّ على العقاد حينما أحال شعر
صلاح عبد الصبور للجنة النثر ،
وما صاحب ذلك من أقوال
تذكرتُ هذا القول وأنا أطلِّعُ
نماذجاً عالية الإيقاع للشاعر
الراحل محمود حسن إسماعيل في
ص ١١٥ من المجلة — دراسة :
(تجربة الانتواء الوطني في شعر
محمود حسن إسماعيل — د.
شفيع السيد) ، فبعد أن قرأتُ
نموذجين منشورين من قصيدة
(رفض الهزيمة) منهما :
● ترفض روحى كُلِّ رؤاها
يرفضُ زمنى أن يصيها

يرفضُ صمتى همس صداها

● ترفضُ أرحى

يرفضُ عرى

يرفضُ كبرٌ في طمعين

يرفضُ وجهى

يرفضُ لهبٌ تحت جراح القلب
دفين

قرأتُ — اسفل النموذجين —

قول الكاتب : « ومع أنَّ القصيدة

مغامرةٌ تجريبيَّةٌ من قبل الشاعر

فيما يُسمَّى (قصيدة النثر) —

ولعلها المحاولة الأولى والأخيرة

عنده — فإنه استطاع أن يفر لها

من عناصر الانسجام والتناسق

الموسيقى ما يُعبرُض
فقدانها » ، وعدتُ بسرعة
لقراءة الأبيات من جديد ، وذهبتُ
لأنَّ الموسيقى في هذه الأبيات أعلى
من عناصر كثيرة من مكونات النصِّ
الشعري ، وهى من الوضوح بحيث
لا تحتاجُ عناءً ، أو اختلافاً حول
وزنها فهى على تعليلة (قيلتُ —
فعلتُ) والتي يُكتب بها معظم
الشعر في هذا الزمان ، لسهولة
على الناشئة من الشعراء ..
والخطر في المسألة أن يتجرَّف د.
شفيع السيد في الحديث عن قصيدة
النثر في المصَّحفة التالية ، ومجلة
(شعر) اللبنانية ... ثم يتحدث
الكاتب عن قصائد ديوان (حمالة

ورفض : [والذي تجدر ملاحظته أولاً أن أغلب قصائد هذا الديوان من الشكل الجديد الذي يقوم على وحدة التفعيلة ، أو ما يُعرف باسم (الشعر الحر)] هكذا يتحدث الكاتب عن إبداع محمود حسن إسماعيل في شكل : (الشعر الحر) ويُشير إلى ريادته بقصيدة (ماتم الطبيعة) التي كتبها سنة ١٩٣٢ في رثاء شوقي ... وهكذا فالكاتب يُخرج قصيدة (رفض الهزيمة) هذه من هذا (الشعر الحر) الذي تحدث عنه ، وهذا في رأيي خطأ يحتاج لإيضاح ما يلي :

١ — بالزُعم من أنه لم يُعَدَّم نظام موسيقي مُقننٌ لقصيدة النثر ، فإنها تتميز عن النثر الزُميج في تراثها بدايةً من حُطب الحكماء وكتابات المتصوفة النثرية والتعبيرية الموجودة في الكتب البُنيّة القديمة وآلف ليلة وليلة والمقامات ، وحتى كتابات الرافعي والمنفلوطي ... ففي قصيدة النثر إيقاعٌ ، ليس هو : (الانسياب) و (التلنّق الموسيقي) و (الشكل

القطعي) كما يرى الكاتب ، فهذه الكلمات المختلة الحُمالة ، تنطبق على المقامات وسجع الكهان والخطب و... و... أيضاً ، وليست بالضرورية موجودة في قصيدة النثر ... والإيقاع في قصيدة النثر هو إيقاع التّجْرية الدّاخلية الخاصة ، وهو الفضاء الرحيب للتّجْرية ، والذي يتناغم مع داخلية التجربة وتموجاتها ...

٢ — لا اضئ بنظر هذه الملاحظة إخراج د. شفيق ، أو الغض من شأنه ، وإنما إصابة الحيلة ، وتفسير بعض المفاهيم المتعلّقة بقصيدة النثر ، والتي دفعت غُلاة شعرائها إلى مواجهة هذا الموقف بإزاحة كل الشعر السابق على قصيدة النثر إلى (مزبلة التاريخ) وربما كان لي أن أذكر هنا استغراب أونونيس من نقاد قصيدته (هذا هو اسمي) واعتبارهم إياها نثراً ، بينما هي موزونة على بحر : الخفيف ، كما قال ، ولكن قصيدة محمود حسن إسماعيل مكتوبة على بحر شائع وسهل ، فلا يدعو للالتباس ،

وإيقاعها الخاص راقص صاحب لكنّها إنشادية في المقام الأوّل ...

٣ — ربما كان في نية د. شفيق السيد ، العثور لمحمود حسن إسماعيل على ريادة (قصيدة النثر) أيضاً ، في هذه المناسبة ، وخاتمة المناسبة : بالوقوع على نصّ حافل بالموسيقى (العالية) الخليليّة ، ولا أظنّ هنا إن قلّت إن البلاغة في هذا النصّ بلاغة إيقاعيّة في الملأ الأوّل ، لكنّ النصّ — كما قلّت : إنشاديّاً ، ولهذا أجد من الغريب والطّريف معاً أن اختتم هذا الحديث بما يُنحّ عليه الكاتب :

ص ١١٦ :
« لرفض أن اتّوهم نعتي خيالٍ عبرت فيه »

وأكاد أقول — هكذا يتحدث د. شفيق — إن القارئ أمام توافر كل هذه العناصر في القصيدة يجد نفسه مدفوعاً إلى ترديد كلماتها بنغم مُنسّقٍ موحّدٍ ، يصعب مخالفته والخروج عليه . والسؤال الذي يطرح نفسه الآن .. لماذا أقدم الشّاعر على هذه المحاولة التي تعدّ الأوّل من نوعها بالنسبة له ؟ ..

اكتمال « الأيام »

وهيرودوت ، وكان تلميذا لابن خلدون ، الذى استطاع أن يرسخ في أذهان عدد من المثقفين الفرنسيين ، من أمثال إيتيامبل أهميته كمؤسس لعلم الاجتماع .

وبفضل قدرته على مزج الثقافة العربية الإسلامية ، والثقافة اليونانية الغربية ، فقد كان أول من مكّن الفرنسيين من تفهم أسرار المخيلة العربية حيث قام ، بالنسبة للاداب العربية ، بدور مواز للدور الذى قام به ليويولسد سيدار سنجور ، مع الثقافة الافريقية .

وإذا كانت ثمة فائدة من رؤية النفس في عيون الآخرين ، كمرآة

الأول الذى ترجمه جان لوسيرف ، بينما قدم وترجم الجزء الثانى المستشرق المعروف جاستون فيت . وطه حسين بالنسبة لهؤلاء ، وبالنسبة للمثقف الأوروبى ، وللمهتمين بالاداب العربية ، بصورة عامة ، هو بمثابة فولتير مسلم ، فهذا الاديب الكفيف ، مثل هوميروس وبورجيس جمع الفضل ما أعطته شواطئ المتوسط من نتاج ثقافى ، فهو مثال للمثقف النادر الذى مزج الثقافة الفرنسية التى اطلع عليها بتمعن ، بما تشبع به من تقاليد شرقية . تمتد من بينزنتة إلى اشبيلية ومن اثينا إلى البصرة ، فهو مفكر أينع في فلال هيريكليت

بعد مضى ٤٢ عاما على صدور الترجمة الفرنسية الأولى للجزمين الأول والثانى من « الأيام » السيرة الذاتية لمعيد الادب العربى طه حسين ، خرجت من المطابع مؤخرا ، عن دار « جاليما » ، الترجمة الفرنسية للكتاب الثالث والآخر من الأيام ، وهى الترجمة التى قام بها جى روشبالاف ، تحت عنوان « رحلة العبور الداخلى » Le thaversee intérieure مع مقدمة بقلم الكاتب الفرنسى الشهير رينيه إيتيامبل .

وكانت ترجمة الكتابين الأول والثانى التى صدرت في عام ١٩٤٧ قد تصدرتها مقدمة للكاتب الفرنسى الكبير اندريه جيد ، بالنسبة للجزء

عاكسة لحقيقة غير مدركة ، فإن ما يتلو أندريه جيد وإيتيمابل وجاستون فيت ، وثلاثتهم عرفوا طه حسين معرفة شخصية حميمة تركت آثارها الثقافية والشخصية عليهم ، جدير بالتوقف عنده .

وأندريه جيد (١٨٦٩ - ١٩٥١) في المقدمة التي كتبها في فبراير ١٩٤٧ أعرب عن اعتقاده بأن طه حسين هو أكبر ممثل الأديب الإسلامي اليوم ، ويرى أنه نجح في « الأيام » (سيرة الطفولة والمرافقة) أن يرسم صورة « هذا العالم ، الذي لا يراه والذي بدأت معرفته به عبر الضربات العديدة الصغيرة التي سيكتسبها له » غير أن جيد يرى خلف الهيئة الوجلة لبه حسين روحاً متمردة وخلف مظهره المتواضع مجرد حُلة لكبرياء مشروع بلا حدود ، فهو ، أي طه حسين يدرك قيمته الحقبة .

وإذا أضفنا إلى ذلك « روح النقد ، الشديدة السخرية فإن موقف طه حسين من التعليم والمؤسسات التعليمية ، وعلى رأسها الأزهري يصبح أمراً حتمياً ويضع « أندريه جيد » طه حسين على قدم المساواة في مضمار الهجوم على

القائمين على التعليم مع جوزيف رينان (١٨٢٣ - ١٨٩٢) الذي كتب سيرة ذاتية مطابقة « للأيام » تحت عنوان « ذكريات الطفولة والشباب » ، فقد شن رينان في كتابه هذا حملة ضارية على معلميه ، لحدقتهم ، وجمودهم .

طه حسين يذكر إنخربه جيد برينان ومعاركه ، فهو مثله كان « يخفق في الأزهري بسبب الجمود والحدقة ويتعامل جيد : ما هو أشد قسوة من ظلام العمى سوى ظلام الجهل والحماقة الذي قد يبلغ أقصى درجات السواد وواد الحياة ، ويقول : « إن ظلام الجهل والحماقة يحيط بمصر بأسرها » ، مصر الفيلسوف كليلومبياء التي تلتها ضمادات العلوم الجوفاء الخاوية والنصوص التي تُرَدَّد بلا فهم والتمسك المقيت والمضى وتجبره ، ويخلص إلى أنه في هذا المناخ « الذي لا تلوح فيه أية وقبة من الروح ، لتزه البلاد ، وتوقفها من بين الأسوات ، إذ انتهى لا تبحث في الإسلام سوى عن تأكيد غفوتها الفكرية » ، (والإسلام من هذه الغفوية براء : المجلة) وليس هناك سوى طه حسين الذي سيكون « الطفل الكليل الذي

أعطاه الله مصر ليكون مرشدنا البصير »

ويصف جيد طه حسين الذي كان يعرفه معرفة شخصية قليلة : « إن هؤلاء الذين يعرفون طه حسين « بيه » ، والذين جذبوا التأثير الذي يمارسه والهيئة التي تخلعها عليه صفاته التي يقر بها الجميع ومكانته العالية إذ أن مجرد تواجده بمكان ، هو مصدر إشباع ، هؤلاء يعرفون المسألة الهائلة التي كان يبدو أنه من المستحيل عبورها ، بين وضعه الحالي ، وعزلة الحرمان التي عانى منها في البداية .. إن عبور هذه الهوة السحيقة هو ما يهتما أن نعرف كيفية تحلقه منه » .. ويضيف جيد متذكراً لقائهما في مصر : « أي هدوء وصفاء ذهني في إيتيمابل أكاد أقول في نظيره .. وأي ديمقراطية في ثورة صوته ، وأي جاذبية وحكمة في حديثه » .

ويكثر جيد الحديث عن تحديد طه حسين لغة العربية ، رغم عدم معرفته بالعربية ، ولكن عبر قراءاته وأحاديثه مع المتحدثين بالعربية .

أما المستشرق جاستون فيت الذي ترجم الكتاب الثاني ، وقدم له

فيكتب قائلا : « إن قراءة هذا النص بالعربية يولد لدى الانطباع بأنني أبحر تحت سماء لم تعرف قط سواد الغيوم ، لقد أدركت المفزى العميق لقول الشاعر بولس : « العبير والالوان والأصوات تجيب بعضها على بعض » ويعبر فليت عن اعتقاده بأن طه حسين ليس فقط مجدداً في الشكل اللغوي ، ولكنه أيضاً أول من استخدم رواية السيرة الذاتية لفترة المرافقة كنوع أدبي في العربية ويشبهه برينان وجول روفار (١٨٦٤ - ١٩١٠) الذي عاش هو الآخر طفولة تيمسة . كانت الكتابة الطريقة الوحيدة للخروج منها - ويؤكد أن الأيام لا تقل في أي من جوانبها عن الروائع الأدبية لروايات المرافقة مثل : « تكريكات الطفولة والشباب » و « ديفيد كوبرفيلد »

أما إيتيمبل ففي مقدمته للكتاب الثالث والأخير من الأيام يشدد على دور طه حسين في التعريف بأبن خلدون ، وإذا كان مؤلف « الأيام » من المؤلمين بفصول البرفسور دوركهليم ، والعلم الجديد الذي كان يحاضر فيه ، أي علم الاجتماع ، فإنه هو الذي كشف لإيتيمبل - في إحدى أيام الأحد التي كان يمضيها معه ، أثناء إقامته بالقاهرة - عن المؤسس

الحقيقي لعلم الاجتماع ، وهو بالطبع ليس دوركهليم ، ولكن ابن خلدون .

ويقول إيتيمبل : « إنني مهما طال الزمن قلن أوفى طه حسين حقه من العرفان ، لأنه أتاح في الفرصة لكي اصدم أذان المترندين على جامعة السوربون ، وخاصة عالم الاجتماع ريمون أرون يوم كان يشرح برنامج الدراسة ، ويحدد أسماء المؤلفين الذين ستستلهم ماضرات علم الاجتماع وذلك عندما تسامعت عن ابن خلدون الذي لم ترد أدنى إشارة إلى مقدمته » .

ويعلق إيتيمبل على هذا الإغفال بقوله « وإذا كان ذلك فيما أخشى نابعاً عن موقف عنصري ، فإنني الفترضاً لحسن النية ، قد أرجعه إلى نظرة أوروبية غير معنية إلا بذاتها » .

ويمضي إيتيمبل تائلاً وفي مؤلف لاحق سخر مني ريمون أرون حين كتب يقول : ماذا ؟ علم الاجتماع يجب أن يياخذ في اعتباره ابن خلدون ! ويرد إيتيمبل على استنكار الأستاذ الكبير بقوله : « لقد وقع بالفعل على عاتقي وعلى عاتق تلاميذي .. إدخال دراسة جادة عن

« المقدمة » يمكن أن تؤخذ في الاعتبار عند الحصول على شهادة علم الاجتماع »

ويتذكر إيتيمبل فترة إقامته في مصر : « خلال سنواتي المصرية ، عايشت يوماً بيوم أوقات العسر وأوقات اليسر التي عرفها هذا الرجل الضّر ، إذ أنه منذ عودته للبلاد ، وكنتيجة منطقية لحريته الفكرية ، كان يواجه عدوين فكما يقول في الأيام « ونظر صاحبنا فإذا هو بين عدوين ، لا يدرى أيهما انكد له من صاحبه يراه السعديون مارقاً مالا المارقين ، ويراه القصر كافراً بالنعمة جاحداً للجميل ، ويرى هو أنه أرضى ضميره ، وادى واجبه ، وليكن بعد ذلك ما يكون » .

وإيتيمبل يحى هذه الشجاعة ، رغم أن طه حسين وأيا كانت درجة شجاعته ، كان يشعر في بعض الأوقات بأن الأرض ستنتلاش من تحت قدميه .. ولكنه كان ينظم حياته التي أصاحت بها المخاطر ويؤسس مواقف على قول اتضده نبراساً في حياته .. الشعر الذي كان يبدى به من يخاصمه ، كما كان يبدى به من يخفيه - وهو قول ابن نواس

« وما أنا بالمشغوف ضربة لازب
ولا كل سلطان على أمر :
وإذا كان طه حسين اليوم ،
بالنسبة للقارئ والمثقف الفرنسي

والأوروبي ، يمثل منارة مضيئة في
وقت تتكاثر فيه مؤشرات الانغلاق
والترجع ، والتطرف ، فإنه يظل
كذلك - كما يؤكد اندريه جيد في ختام

مقدمته : « نموذجاً للنجاح ،
ولانتصاف الإرادة ، ولانتصار
الدؤوب لأنوار الفكر على الظلام » .

باريس

تجربة كندية شائقة حول نسبية الحقيقة

المعروف بإضافاته الجادة في هذا المجال على أن الأداة هي الرسالة نفسها ، كما كشفت أعمال التشكيليين الروس في مجال النقد الأدبي من جدلية العلاقة بين دوافع الأداة ووظيفتها . وهما اكتشافان أدى تضافهما فيما يبدو إلى بلورة المفهوم الدرامى الذى ينهض عليه هذا العمل المسرحى الجميل .

وتستقى فرقة « مسرح ريبيريه » Theâtre Repère اسمها من الكلمة الفرنسية Repère وهى كلمة ذات دلالات متعددة تنطوى تعدديتها على بعد جوهري من أبعاد المنهج الدرامى الذى تنهض عليه تجريبية تلك

في دنيا المسرح إلا إذا استطاع أن يجعل كل إضافاته التجريبية جزءا أساسيا من بنية العمل المسرحى ، ووجهها من وجهه استقصاءاته الدلالية ، وأن يخلق حالة من التفاعل بين دلالات الأدوات وإضافات الحيل والمغامرات المسرحية التى يستخدمها وبين عالم المعنى فى العمل الدرامى . ذلك لأن للشكل الفنى وللدلالات التجريبية محتواها الذى يجب أن يتسق مع المحتوى العام للعمل ، وأن يتضافر مع رؤاه وأن يثريها . فقد برهنت الاستقصاءات الجديدة في علوم الاتصال ، وخاصة لدى المفكر الكندى مارشال مكليوهان

قليلة هي الأعمال المسرحية التجريبية التى تنجح في أن تجعل من تجريبيتها الدرامية إضافة إلى عالم المعنى الذى تريد أن تطلعه على مشاهدتها ، لا مجرد زخارف شكلية أو تزيينات حرفية عاطلة من الدلالة وربما تكون العناصر التجريبية عبئا على الرؤى أو القضايا التى تريد أن تقدمها لمشاهدتها . والتجربة المسرحية الكندية الباهرة التى شاهدهتها مؤخرا على « مسرح المايذا » في لندن والتي قدمتها فرقة « مسرح ريبيريه » بقيادة روبرت لوباج وأجدة من هذه التجارب القليلة التى أدركت أن التجريب الجاد لا يتحقق

الفرقة الكندية . فهي كلمة فرنسية عادية تعنى العلاقة أو المرجح أو وجهة النظر . وتعد حروفها في الوقت نفسه تلخيصا لبدائيات الكلمات أو المفاهيم الأربعة التي تتشكل منها الدورة المفاهيمية التي ينهض عليها المنهج الدرامي لتلك الفرقة التجريبية . وهذه المفاهيم الأربعة هي : المصادر التي تستقى أو تستمد منها التجربة المسرحية والتي غالبا ما تكون مصادر أساسية من الحياة الواقعية . والنقاط أو المرتكزات Partition وهي المصادر التي تستخلصها الكتابة الدرامية من تلك المصادر لتقيم عليها إطار التجربة المسرحية وخريطة علاقاتها الأساسية ، وعملية التقييم evaluation أو التقويم التي يتم عبرها تخليق عناصر البنية الدرامية ونسج شبكة العلاقات الإنسانية في النص ، واختيار ما تنطوي عليه المرتكزات من معانٍ وحالات . وأخيرا العرض Re presentatin وهو هنا غير العرض المسرحي نفسه لانه مفهوم يشير إلى طريقة عرض ماخرجنا به من عملية التقييم خاصة أو من العمليات الثلاث جميعا . من بدايات تلك الكلمات الأربعة تتكون

أيضا كلمة Repère وتتم صياغة وجهة النظر أو المنظور الدرامي نفسه . لكن هناك بعد آخر في بنية اللفظة ذاتها له أوثق العلاقة بمفهوم التجربة المسرحية التي تريد الفرقة أن تطرحه ، وهو البعد الدلالي . لأن بنية الاسم ككلمة مادية في اللفظ ، وكمختصر في الوقت نفسه لتلك الكلمات الأربعة الصانعة للعالم المفهومي للتجريب المسرحي بتلك الفرقة هي في حد ذاتها بنية دائرية . لأن الحرفين الأخيرين فيها تكرر للحرفين الأولين ، ولهذا فقد أخذت الفرقة هذين الحرفين نفسيهما من بداية المفهوم الأول والأخير من المفاهيم المصورية الأربعة . ومن هنا فإن الحرفين الأولين من الكلمة الأخيرة يرداننا من جديد إلى الكلمة الأولى لنعود مرة أخرى إلى إعادة النظر في المصادر . ليس فقط لأنهما هما الحرفان الأولان في كلمة المصادر ، ولكن أيضا لأنهما يشكلان تلك السابقة للغة المعروفة بين سوايق عدد من اللغات الأوروبية ولواحقها ، والتي تعني « إعادة » القيام بعمل ما . هذه العودة إلى نفس الفعل من جديد ، وإلى نفس الوقائع من جديد هي غير التكرار ،

لإنها عودة ذات طبيعة طقسية ، أو درامية تؤسس عليها الفرقة منهجها الدرامي الذي يهدف إلى الانطلاق من الواقع كي يردنا إلى إعادة تقييمه من جديد ، وإلى رؤيته من منظور مغاير ، وفتح أعيننا على أبعاد خافية منه فالتنا رؤيتها ، أو أغفلنا على الأقل ما تنطوي عليه تلك الأبعاد من دلالات هامة .

وتكتشف لنا ملامح هذا المنهج الدرامي إذا ما تعرفنا على التجربة المسرحية الشائقة التي عرضتها علينا الفرقة في « مسرح المايذا » بعنوان (جهاز كشف الكذب Polygraph) وهو عنوان متعدد الدلالات شديد التوفيق في تقاطعه مع العمل المسرحي ، ودلالته عليه من ناحية ، وفي توافقه مع منهج الفرقة الدرامي الذي ينطلق من الواقع للوصول إلى الإيحائي والرمزي من ناحية أخرى . إذ يبدو على المستوى السطحي وكأنه يشير إلى جهاز كشف الكذب الذي سترأه أثناء العرض وإلى رسوم البيانية المتعددة التي تقيس نبض من تخفيره وتسجل معدل سريان الدم في شرايينه وإيقاع تنفسه وعدد نبضات قلبه وإفرازات غدده . ولكنه في مستوى آخر يشير أيضا إلى

طبيعة المنهج الدرامي الذي تنهض مقولاته النهائية — كجهاز كشف الكذب ذاته — على تعدد القياسات ، وعلى أهمية العلاقة بين مختلف المؤشرات الدالة في التجربة . كما يشير في مستوى آخر إلى العمل المسرحي نفسه حيث يصبح العنوان بأنه القياسية تلك صورة استعارية للتجربة المسرحية ذاتها باعتبارها آلة أكثر بساطة ودقة من جهاز كشف الكذب هذا في إماطتها للثام عما يخفيه الواقع واكتشافها لما تتطوى عليه تصاريفه من أكاذيب . لأن العمل المسرحي نفسه مما يثبت أن يتكشف لنا بالتدريج عن مدى ما فيه من ثراء وتعقيد يلوق تعقيد جهاز كشف الكذب في تعرية طبقات المعنى التي ينطوى عليها كل جزء فيه ، وفي تقصى مختلف أبعاد الحقيقة المغممة بالالغاز .

والالغاز هنا متعددة المستويات كذلك ، لأن المسرحية تختار لنفسها عنواناً فرضياً دالاً هو : « قصة بوليسية ميتافيزيقية » . وتحاول بالفعل أن تمزج بين هذين العنصرين اللذين يبدوان متعارضين لأول وهلة بطريقة تجهز على هذا التعرض كلية كما سنرى

١٥٢

من خلال تحليلنا لها . وإن كان علينا اتباعاً لمراحل الخلق الاربعة عند هذه الفرقة المسرحية التجريبية أن نبدأ بالمصادر ، أو بالقصة الواقعية التي تبنى عليها الفرقة مسرحيتها . إذ أسست الفرقة قصة العرض من حادثة حقيقية وقعت في مدينة (كوبيك) الكندية بالفعل . ولكن هذه القصة الواقعية تبدو من كثرة ما بها من مفارقات غير محتملة الوقوع بالمعنى الأرسطي للمحتمل والممكن . والفرق بينهما كبير . فليس كل ما يمكن وقوعه محتمل التضديق والإقناع في السياق الدرامي . وتنتمي القصة الواقعية من هذه الناحية إلى عالم الممكن وإن كان غير محتمل بالمعنى الأرسطي .

فقد وقعت منذ عدة سنوات جريمة قتل في تلك المدينة في الساعة الثانية من اليوم الثاني والعشرين من شهر أكتوبر . وكانت الضحية التي قُتلت خنفاً بعد اغتصابها في الثانية والعشرين من عمرها ، كما كانت إحدى توأمين . وكان قاتلها الذي اكتشفته الشرطة بعد عامين وشهرين — وفي الثاني والعشرين من شهر ديسمبر — كان هو الآخر أحد توأمين . وكان اكتشاف الشرطة له نتيجة لأنه اعترف لقاتل

ثانية بجريمته ، وأراد أن يريها كيف اقترف تلك الجريمة التي كانت حديث الناس في المدينة لعجز الشرطة عن اكتشاف مرتكبها . وحدث الفتاة أن الأمر ليس مجرد تمثيل للجريمة الأولى ، وإنما هي محاولة لإعادة إنتاجها مرة أخرى ، لأنها ستكون الضحية لعملية إعادة إنتاج الثانية تلك فأبلفت الشرطة تم قبضت عليه .

هذه هي قصة الجريمة الواقعية التي حدثت في مدينة كوبيك الكندية . فكيف قدمها لوباج على المسرح ؟ خاصة وأنها مليئة بالثنائيات إلى الحد الذي تبدو معه وكأنها منسوجة بإحكام بوليس خارق الرداءة شديد الافتعال . كما أنها تبدو وكأنها من نبات أفكار مؤلف بوليس مبتدئ مزلج برقم اثني الذي يتكرر فيها اثنتي عشر مرة : سبع مرات في التاريخ ، ومرتين في التوامة ، ومرتين في العمر الفتاة التي قُتلت ، ومرة في ازدواج الجريمة أو محاولة إعادة إنتاجها للمرة الثانية بصورة تكتمل بها دورة الثنائيات بالضحية الثانية ، التي لولا ظننتها لأحكمت الحكاية الواقعية دورتها على الأشياء بصورة ربما ما كان ممن المستطاع

اكتشافها . بل إن هذا الاكتشاف نفسه والذي يحول دون اكتمال الدورة بهذا الشكل المطلق هو أحد علامات واقعيته التي تنأى تصاريها عن هذا الكمال الذي لا يعرفه غير الفن وحده . وأولى الملاحظات على بنية المسرحية هي أنها حاولت هي الأخرى مضاعفة هذا الرقم . فصاغت المسرحية في أربع وعشرين لوحة . واعتمدت في بنيتها على مسألة الازدواجية (جوهر دلالة تكرار رقم اثنين بهذه الصورة المفرطة في المبالغة) في الجريمة . ولكن بعد أن قلبت دلالتها . فلم تعد الازدواجية هنا هي الازدواجية المفضية إلى الحل كما هو الحال في القصة الواقعية . ولكنها أصبحت ازدواجية إشكالية من النوع الذي يفضي إلى الالتباس والغموض وتعدد الدلالات بالصورة التي ترتقي بها المسرحية بالحيرة البوليسية إلى أفلاك الهواجس الفلسفية والرؤى النقدية والهموم الفكرية الكبرى . فكيف فعلت المسرحية ذلك ؟ وكيف استطاعت أن تدفع بتفاصيل هذه القصة البوليسية العادية إلى منطقة الفلسفة والهواجس الميتافيزيقية ؟

تكمّن الإجابة على السؤال الثاني

خاصة في استقراء دلالات الأدوات والأشكال المسرحية التي تستخدمها والتي سأحاول العودة إليها بعد قليل . وبعد أن تكشف لنا الإجابة عن السؤال عن بعض تلك الأدوات والأساليب المسرحية التي توصلها في معالجة هذه القصة الواقعية وفي تحويلها إلى عمل شاعري يطرح من أفقه كل تلك المغارقات والمصادفات الرديئة دون أن يستبعد جوهرها الفلسفي ، أو يهمل سحر الازدواجية الشائقة التي تنطوى عليها أحداثها . بل على العكس يخلصها من سذاجتها ويضفي عليها قدرا من الكثافة والثراء الدلالي . وتبدأ المسرحية بخشبة مسرح فارغة مضاءة يشطرها طوليا سورمبي من الطوب الحقيقي (وليس مجرد ديكور) يقع أمامه نصف الخشبة الآخر . بل لا يمكن الحديث هنا عن خشبة المسرح إلا بالغمس الاستعاري أو المجرد لا الاصطلاحي . لانتا بالفعل أمام مساحة خالية غير مرفوعة عن مستوى أرضية المكان الذي يجلس فيه الجمهور . بل بالعكس منخفضة عنه حيث رفعت أماكن الجلوس

كمدرجات بطريقة تعود بنا إلى بنية المسرح اليوناني أو الروماني القديم . نحن إذن أمام مساحة خالية (بمفهوم بيتر بروك) نصفها محجوب عنا انحجاب نصف الحقيقة دائما . ونصفها الآخر سلطت عليه ثلاث بقع ضوئية تصنع ثلاث دوائر متجاورة على الجدار ، تعمل على المستوى التجريدي ، ومن قبل أن يبدأ العرض مستويات الحدث الثلاثة والتي ستجابر وتتداخل من ناحية ، وشخصيات النص الثلاث التي ستتعرف عليها بالتفصيل من ناحية أخرى .

وتبدأ المسرحية عند إظلام تلك المساحة الخالية بمشهد ذي طبيعة طقسية تستخدم فيه الإضاءة وتقنيات الفانوس السحري ببراعة لخلق المناخ المطلوب للتقنية . ولتهيئة المشاهد من خلال ضربات الحوار المتوازى البارعة والمتناقضة معا للاستجابة لتعقيدها وازدواجيتها . إذ تستخدم المسرحية طاقم ممثلها المكون من ثلاثة أفراد يلعبون الأدوار الرئيسية الثلاثة فيها ، « لوسي » وأنطوان ، وفرانسوا ، وكل الأدوار الثانوية الأخرى التي كان للوسي (التي لعبت دورها الممثلة الدهشة ماري

براسار) نصيب الأسد منها ، بينما لعب مؤلف العرض ومخرجه روبرت لوباج دور أنطون ، وقام بيير فيليب جوى بدور فرانسوا . أقول تستخدم المسرحية هنا طاقم ممثليها من تلك المقدمة التي تتناظر مقدمتها المسرحيات الكلاسيكية (التي يدير معها الجانب التجريبي في العمل حوارا تناصيا خلاقا) من حيث رسمها للنمط العام لطرح مفهوم التثليل الدراسي في مواجهة الثنائية الواقعية . وتظهر في هذه المقدمة لوسى واقفة في مستوى مرتفع من الحائط استخدم فيه الخرج تلك العربية الرافعة التي تتحكم في مستوى الكاميرا في تصوير الأفلام السينمائية ، والتي استخدمها أكثر من صورة في العرض (كان أقلها هو استخدامها الطبيعي في تصوير الفيلم) لأن لكل أداة لديه نفس تعدد الوظائف الساري في كل أنحاء العمل . هو ارتفاع من موقع متحرك إذن وليس من موقع ثابت وهذا أمر له دلالاته . وتسلب عليها الأضواء العادية أولا وهي تبدأ في خلع ملابسها العلوية قطعة قطعة ، وسرعان ما تتحول هذه الأضواء العادية إلى ضوء الفانوس السحري الذي يعرض بدقة على صدرها الذي تحول إلى شاشة عرض، رسوما

تشريحية لما تحت الجلد البشري من شرايين وأوردة وأعضاء حتى نرى كل تفاصيل قفصها الصدري وحركة رتبتها ونض قلبها وحتى يتبدى لنا بعد ذلك الهيكل العظمي نفسه . وكان طقس التعمية التدريجي البطيء وحتى العظم يتم على إيقاع متولوجين متوازيين (يتداخلان أحيانا حتى يصعب التمييز بينهما لأن الممثلين يتكلمان في وقت واحد ، ولكنهما منفصلان في أغلب الأحيان ، ليقدم كل منهما جزءا مما يروييه بالتتالي . ويقدم لنا أنطون أول المتولوجين الذي يحكي لنا فيه من وجهة نظر الشرطة وقائع الجريمة التي حدثت في مدينة كيبك ، والتي مسردت عليكم حكايتها ، ولكنه يتوقف في عرضه لها حتى مرحلة ما قبل اكتشاف القاتل . أما ثانيهما والذي قدمه لنا فرانسوا في تواز مع فإنه يطرح علينا جزايات من تاريف الغرب الحديث بهروبه ومشاكله السياسية ونزعاته المادية وتقذمه التقني وعصباته النفسية بطريقة تتم عبرها موضعة الجريمة الفردية في سياقها الحضاري والتاريخي . بعد هذه المقدمة الطقسية التي قدمت لنا الظاهر الواقعي والسياق التاريخي في توازيهما وتداخلهما

الدالين ، تتفتح أمامنا تفاصيل العمل المسرحي بالتدرج . ويعرض لنا الفانوس السحري على الحائط ، ما أود تسميته بالنضض الضوئي الحوازي . وهو نص يتشكل من أرقام المشاهد التي تعرض على الجدار المقسم للمسرح . وعناوينها ، وتقوم بتقطيع جزئيات العمل وتسايرها بل والتعلق عليها وصياغة بعض معدلات رؤيتها أو مناهي التعامل معها من خلال هذه الأرقام والعناوين التي يتخلق عبرها نص مواز للنص التعتيلي يساهم في بلورة البنية الدرامية ويدخل المشاهد في لعبة الإيهام المسرحية مشاركا في السياق العام الذي يدور فيه العمل . كما يخلق حوارا تناصيا بين تقنيات هذه التجربة المسرحية الجديدة وتقنيات الفيلم السينمائي من إشارات إلى أسماء المشاهد أحيانا بطريقة السيناريو السينمائي مثل داخل نهار ، أو خارجي ليلا .. الخ . وتتفتح لنا من خلال هذه المشاهد المتتابعة في إيقاع واحد متلاحق لاهت لا تقطعه غير استراحة في وسط العمل تفاصيل الحكاية الدرامية التي يؤسسها لوباج على قصة الجريمة الأصلية بعد ست سنوات من وقوعها . حيث

تتقاطع مصائر بعض شخصياتها من جديد وكان الجريمة ما زالت تطاردهم مع بعض من شامت مقادير الفن أن تربطهم بهم . وتهدف الشبكة الدرامية إلى استقصاء طبيعة العلاقات الجديدة بين تلك الشخصيات في ضوء ما جرى في الجريمة القديمة سواء في ذلك ما جرى بالفعل ، أو ما توهم البعض حدوثه . لأن سلطة الوهم على الواقع هي أحد الموضوعات الأساسية التي يطرحها هذا العمل . سواء في ذلك الوهم الواقعي الذي يتخلق تحت وطأة التجارب الحياتية القاسية ، أو الوهم المسرحي الذي تبذره الصور البصرية والتشكيلات الحركية الباهرة التي يخلقها هذا العمل المسرحي المراكب . فقد استطاعت البنية المسرحية التي استخدمت تقنيات المسرح داخل المسرح ، والفيلم داخل المسرح ، واللوحة داخل المسرح أن تخلق معادلا بصريا وتشكيليا للهمم الفلسفية التي تطرحها .

إن تعتمد الشبكة الدرامية في هذه المسرحية الهندسية على عنصرى الازدواج والتوازي النابعين من القصة الواقعية التي

تستمد أحداثها منها ، لتعالج من خلالها بعض العصابات النفسية التي يعاني منها إنسان الحضارة الغربية الحديثة نتيجة لفرط ثقته في إنجازات العصر التكنولوجية (التقنية) . وتجاوز هذه الثقة — نتيجة لعملية غسيل المخ الحضارية التي يتعرض إليها الإنسان الغربي ، والتي تصوره له كل محدثات رؤيته — لثقته بنفسه وبقدراته الإنسانية البسيطة والمباشرة . ولتطرح عبر تناولها لهذه المشكلة مشكلة تزعزع ثقة الإنسان المعاصر بنفسه في مواجهة تنامي ثقته في تقنيات حضارته التي نكتشف من خلال المسرحية أنها تقنيات مشكوك في قدرتها . كما نكتشف من خلال ما جرى ويجرى للبيئة التي نعيش فيها مدى قصور هذه التقنيات وتأثيراتها المدمرة على كوكبنا الأرضي . فلا نستطيع أن نحلل هذه المشكلة عن تنامي الوهم بآثار كثير من تقنياته الجانبية على البيئة من تآكل الغلاف الأوزوني الواقي للكرة الأرضية حتى الخلل الذي يصيب الدورة المناخية .

وتطرح المسرحية من خلال هذه المشكلة إشكالية فكرية أخرى تتعلق بنسبية الحقيقة التي استطاعت

المسرحية أن ترمزها ببنية العمل الدرامية . وأن تنقش عبر هذا الامتزاج بعض الأبعاد الفلسفية لتلك الإشكالية من ناحية ، وبعض إمكانات المسرح المتصلة بالعلاقة بين درجات الضوء ومدى قدرتها على إثراء العمل المسرحي بصريا وحركيا وتشكيليا من ناحية أخرى حتى يتخلق نوع من التناظر بين تلك الدرجات الضوئية وبين مستويات الحقيقة المختلفة .

وقدم لنا المسرحية قصة حب تتخلق بين أنطون ، الطبيب الشرعي الذي سبق له أن قام قبل سنوات بتشريح جثة الفتاة التي راحت ضحية جريمة الاغتصاب ، وبين لوسي الممثلة الشابة التي حصلت مؤخرًا — وبعد رحلة مضنية طويلة في تمثيل أعلام الإعلانات التجارية — على أول دور رئيسي لها في فيلم سينمائي يعيد إنتاج قصة تلك الجريمة على الشاشة . وهذا الدور لبراعة المغارقة التي تتكشف لنا مع تطور الأحداث هو دور الضحية . دور الفتاة التي تعرضت للاغتصاب والقتل . وتسكن لوسي في الشقة المجاورة لتلك التي يسكن فيها فرانسوا الذي يعمل نادلا في مطعم

يرغم دراسته للعلوم السياسية، والذي تعرف أنه هو الشاب الذي قبضت عليه الشرطة قبل أربعة أعوام ووجهت له تهمة قتل الفتاة في الجريمة المذكورة عقب محاولته لأن يمثل مع مديقة له وقائمهـا . وهو التمثيل الذي يجب ألا ننسى العلاقة بينه وبين نوعين آخرين من التمثيل : تمثيل العمل المسرحي الذي يدور أمامنا ، ولعب لوسي دور الضحية الحقيقية في فيلم نشاهد بعض لقطاته داخل العمل المسرحي وهي تمثلهـا . بدءاً من تجارب اختيارها للدور لأنها من كيبك ولأن لكنتها هي اللكنة الطبيعية المطلوبة في هذا المجال ، وحتى تمثيل مشهد القتل نفسه . والصور بين هذا التمثيل الواقعي الذي يدور في الحياة ، وبين النوعين الآخرين من التمثيل الذي ينتمي إلى عالم الفن من الأمور الهامة في هذه المسرحية . إذ تعد إلى إبراز رؤاها من خلال استراتيجيات التجاور التي تنهض على عنصرى التماثل والتناظر وتعدد الدلالات رغم تماثل التبديلات . فالمسرحية تريد أن تكشف لنا عن أن هناك أكثر من دلالة واحدة للفعل الواحد .

لفعل التمثيل الذي يؤدي في سياق فردي ما بلبت أن يؤدي

بفرانسوا ، ويقوده إلى تجربة مريدة مازال يعاني من أثارها حتى اليوم . بينما التمثيل الذي يدور في سياق فني ، سواء في ذلك التمثيل المسرحي أم ذلك الذي يتضمنه الفيلم داخل المسرحية ، فإنه يلعب دوراً مغايراً ، بل ومناقضاً للدور الذي أدى إليه التمثيل الفردي الواقعي . وينطوي على دلالات مختلفة جذريا عن تلك التي يسفر عنها التمثيل الواقعي . ليس فقط لأن الواقع أكثر عرضة لإساءة الفهم من الفن أو الخيال ، وهذا أيضا من موضوعات المسرحية الهامة ، ولكن لأن السياق الفردي يسريح من أفق الفصل الواقعي الضوابط الاجتماعية التي يضمن بها السياق الجمعي للتمثيل في الفن تقليص عوامل سوء الفهم . بل وتعمق المسرحية من خلال هذا كله مقارقة أحد : وهي أن تعرض الفعل الواقعي لسوء الفهم ، له عواقب أوخم من تعرض الفعل المسرحي أو الفني لذلك . لأن الفعل الفردي الواقعي لا ينطوي على آليات التصحيح والمراجعة أو التراجع التي تزدهم بها ساحة الفعل الفني عامة والدرامي خاصة . لأن حركية العمل المسرحي أثناء تفتح الحدث

الدرامي ترمي في بعد من أبعادها إلى تصحيح مسار التوقعات وتوجيه استجابات المتلقي في الاتجاه الذي يساهم في تقليص عناصر سوء الفهم . وهو الأمر الذي يفكر إليه الفعل الواقعي كتيبة ، حيث يتسم هذا الفعل علوية على ذلك — وعمل المستوى الفلسفي للتناول — بعدم إمكانية تصحيحه بشكل مطلق . صحيح أنه من الممكن في بعض الأحيان استدراك بعض المتصرفات ، وإنقاذ بعض المواقف ، ولكن هذا كله من الأمور النسبية التي تختلف عن الأمور تصحيح المسار في الفن . ناهيك عن أن ارتباط الفن باللعب يخفف من عواقب سوء الفهم عند حدوثها ، بينما يضاعف ميل الواقع إلى الجدية — أو قبل المأساوية إن أردت — من عواقب سوء الفهم وعن وقعها على الشخصيات .

وإذا عدنا من جديد إلى أحداث المسرحية من حيث تركناها سنجد أن تنامي قصة الحب التي بدأت في التخليق بين لوسي وأنطوان الذي يعيش في مونتريال، تدفعه إلى زيارة كيبك حتى يلتقي بلوسي التي تعيش بها . وتحبب لوسي أنطوان إلى العشاء في المطعم الذي يعمل فيه

جارها فرانسوا . فيثير لقاؤهما — وقد تبدلت الآن الأسوار — أصداء علاقاتها القديمة . تلك العلاقة الغائبة من المشهد لانتصائها للماضي ، هي علاقة فاعلة في الحاضر الذي لا يقدم لنا سوى مقلوبها . فبينما يذلل أنطوان الآن إلى عالم فرانسوا كزبون في مطعمه ، كان فرانسوا في الماضي هو الذي أخذ عتوة إلى عالم أنطوان ليعرض على جهاز كشف الكذب لديه وبرغم انقلاب الموقف حيث يدور اللعب الآن على أرض فرانسوا بدلا من دورانه في الماضي على أرض أنطوان فإن عنصر التماثل ما زال فاعلا فيه . فبينما كانت موافقة فرانسوا شريطا أساسيا لعرضه على « جهاز كشف الكذب » حيث يتطلب القانون الكندي موافقة المتهم قبل عرضه على هذا الجهاز ولإلا لما اعتد بنتائج هذا العرض ، وحيث تواضع العرف بين رجال الشرطة على أن موافقة المتهم الاختيارية تنطوي في الواقع على دليل براءته . لأن ثقة الإنسان الغربي في أدواته التقنية تردعه عن الموافقة على أن يعرض على الجهاز إذا كان لديه ما يخفيه عن الشرطة ، أو ما يدفعه للكذب في أقواله أمامها . فقد كان أنطوان هو

الآخر هو الذي دعا لوسى للعضاء وفوضها في اختيار المطعم الذي تريده ، لأنه لا يعرف المدينة ، ومن هنا كان قدومه إلى المطعم اختياريا . وبينما كان لاختيار فرانسوا ذلك عواقبه الوخيمة ، فإن اختيار أنطوان تضمن هو الآخر مواقف مثيرة . ليس فقط لأنه أعاد التواريخ القديمة واضطره إلى مواجهة نفسه والثقة في جهازه : جهاز كشف الكذب الذي عرض فرانسوا عليه قبل سنوات ، فكان أن أعلن الجهاز عن كذبه عندما أكرر ارتكابه للجريمة التي لم يكن لدى الشرطة دليل واحد على ارتكابه إياها . ولكن أيضا لأنه يكشف لنا من خلال الهدية التي يقدمها أنطوان لوسى (وهي تلك الدمية الروسية المعروفة التي نجد في داخلها نسخة أصغر ، وفي داخل هذه الأصغر نسخة أصغر وهكذا) عن أن كل لغز نحلته في عالمنا أو بالأحرى نتوهم أننا توصلنا إلى حل له ، ما يثبت أن ينطوي في داخله على لغز آخر وهكذا كتلك الدمية الروسية الشهيرة . ومع أن هناك مشابهة حرفية بين كل نسخة والنسخ التي تحتويها في داخلها ، فإن انفصال تلك النسخ وتكاملها واستقلاليتها النسبية ،

وأنفاها الذي لا نعرف معه لأول وهلة كم عدد النسخ التي ينطوي عليها كيان تلك الدمية ، هذه كلها علامات على المغايرة الفاعلة في كل منها برغم هذا التماثل الذي يبلخ حد التطابق .

وتكتشف لنا الإبعاد الفلسفية في هذا الرمز الدال أو الهدية الرمزية إذا ما عرفنا أن فرانسوا كان موقنا من أنه لم يرتكب الجريمة عند عرضه على جهاز كشف الكذب . ولكنه وبعد أن كذبه الجهاز لا يستطيع هو تكذيب الجهاز ، ويبدأ في الشك في نفسه ، في قدرته على قول الحقيقة ، فيما إذا كان ثمة ما يخفيه عن نفسه ولكن الجهاز كشفه ، وفيما إذا كان قد اقترف جرما دون أن يدري ، وربما نسي بالفعل . هذا الشك الذي تدرك من عنوبة المسرحية للمشهد المطعم بـ « الجرح » أنه مازال جرحاً غائرا في النفس لم يندمل . ما أن تنكأ لحظة المواجهة حتى يئذ من جديد دما ساخنا ، ما يثبت أن ينبس من الجدار الصلد نفسه ، في نهاية المشهد . ومن هذا المنطق تتلاف المسرحية إلى موضوعها الرئيس وهو الكشف عن الكتب الكامن في بنية الحضارة الغربية ذاتها ، أو في

مسألة اعتمادها الكلي على إنجازها التقني ، وإظهار أهمية إدراك أن الحقيقة ذات طبيعة نسبية تتأى بها من الإغراق في المطلقات . إذ تلجأ المسرحية بعد أن تكشف لنا الأبعاد النفسية المدمرة لتلك التجربة التي تعرض لها فرانسوا ، وكيف أنه لم يستطع أن يستعيد بعدها ثقته في نفسه أو توازنه معها ، إلى خلق نوع من التوازى بين خطيئتين من خيوط حبكتها التشاكية . أولهما هورحلة أنطوان إلى بلد أويوبي ، للحديث في مؤتمر علمي يُعقد به ، عن تجاربه كطبيب شرعى ، في استخدام جهاز كشف الكذب في عمله وعن النتائج التي حققتها تلك التجارب في مجال الكشف عن الجريمة . وذلك حتى يدرك المشاهد مدى فداحة الفجوة بين « الحقيقة » العلمية التي تعرض في المؤتمر ، وبين « حقيقة » ما جرى وما يعرفه المشاهد ، وثانيهما هو خيط العلاقة المتنبسة بين لوسى وفرانسوا . والتي لا نعرف أبداً على وجه اليقين ما إذا كانت تبديا دراميا لأطراف لحظة التمثيل الواقعي التي أدت بتوازن فرانسوا ، لم أنها علاقة حب حقيقية ملتبسة بينهما . لكن المهم أن ذلك الالتباس يؤرق أنطوان ،

خاصة وأننا نعرف — وهو يحسد — أن هناك علاقة جنسية بينهما على الأقل .

ومن خلال هذا التوازى بين الخيطين نرى مشهد المؤتمر العلمي الذى يشرح فيه أنطوان آليات عمل جهاز كشف الكذب بقياساته المتعددة لسرعة نبض القلب ، وإدواء غدد إفراز العرق ، ومعدل التنفس وإيقاع الرسائل السارية في الأعصاب ، ونتائج استخداماته في تحقيقات الشرطة . نرى هذا المشهد بعد أن أدركنا أن خطأ الجهاز قد دمر ثقة فرانسوا في نفسه ، ودمر معها قدرته على مواصلة حياة إنسانية أو لاجتماعية سوية . فتدردى من متخصص مرموق في العلوم السياسية . إلى مجرد نادل في مطعم . ومن إنسان على علاقة سوية بالآخرين . إلى كائن متوحّد ملتبس . ومن هنا ليس غريبا أن نقيم نوعا من الرابطة بين استمرار أنطوان في الحديث « العلمي » عن جهازه . وبين انسحاب فرانسوا من الحياة متمثلا في تركه للشقة التي كان يعيش فيها بجوار شقة لوسى . وكأننى به يريد مواصلة الهرب . ولكن تلك التجربة لا تترك له فرصة التعميم بدوام هذا

الهروب . كما تكشف لنا كذلك كيف أن إصرار أنطوان على الإيمان المطلق بالتكنولوجيا دون إدراك أهمية التعامل مع حقائقها على أنها نسبية ما يلبث أن يفت في عصف علاقة الحب التي كانت آخذة في التموينيه وبين لوسى حتى يجهز عليها كلية في نهاية الأمر .

وتشرى المسرحية هذه الموضوعات من خلال الحوار المستمر بين قصة الجريمة وقصة الحب الجديد الذى استحال على الشخصيات تطويره لأن تجربة الجريمة بأبعادها الواقعية والفنية على السواء لا تزال في خلفية الجميع النفسية . فالمسرحية تقدم حوارا دائما بين قصة الجريمة التي تحورت في النص إلى فيلم داخل المسرحية نرى بعض لقطاته الهامة وهى تصور أمامنا من جديد ، وبين العلاقات الجديدة التي تديرها بين شخصياتها الثلاث . وكأنها ترتفع بالحوار بين الفن والواقع إلى مرتبة درامية خالصة . لأن البعد الواقعي لا يظهر هنا كبعد واقعي وإنما كبعد فنى كذلك من خلال تبدياته الفيلمية وتستخدم بالإضافة إلى هذا الحوار الخصب بين الاثنين عنصر الالتباس الناتج من لعبة الوهم والحقيقة ،

وعن دخول الممثلين في إهاب أكثر من شخصمية والخروج منها على التوالي ، وعن استخدام التكرار الإيقاعي وخاصة في مشهد المطعم الذى لعب فيه هذا التكرار دورا إيهاميا بارعا أشار إلى مرور الزمن من خلال إعداد فرانسوا للمائدة ثم جمع ما عليها لنقلها إلى الجانب الآخر من المسرح وإعدادها من جديد ثم جمع ما عليها من أطباق وأدوات مائدة وملاق وهكذا ويسرعة أدت مع تصاعد إيقاع الحوار إلى خلق حالة من التوتر الملتبس الذى أرفف حدة الصور بين تلك العناصر المختلفة من ناحية وأشار إلى مرور الزمن وتغيره من ناحية أخرى . وكذلك من خلال

التغيير السريع للمشاهد التى كان يقوم بها الممثلون أنفسهم . ولعب فيها تقنيات الإضاءة دورا بارعا في خلق نص مواز غير عملية التقطيع والعناوين الجانبية .

من خلال هذا كله استغلت هذه المسرحية أن تحيل الجريسة الواقعية ذات الطبيعة البوليسية الموجهة إلى عمل درامى قادر على طرح مجموعة من الرؤى والقضايا الثرية ، وإلى أداة في عملية الصراع الدائم بين الوهم والحقيقة ، تكشف لنا عن أهمية الإيمان بنسبية الحقيقة . وتريتنا كيف يؤدى التماضى في التمسك بالطبيعة المطلقة لها إلى الإساءة للذات ولآخرين على السواء . وتحول العمل المسرحى

نفسه إلى أداة للكشف عما في الودع من كذب ورياء . أداة لا تقل تعقيدا ودقة عن الكثير من إنجازات التقنية الحديثة . فالعمل المسرحى كجهاز كشف الكذب في هذا المجال متعدد القياسات كذلك ، لا يكتفى بخيط درامى واحد ، وإنما تتمازج فيه الخطوط وتتقاطع المسائر ، وتتراكب الدلالات بالصورة التى نكتشف معها أن قياساته ورؤاه أكثر دقة وعمقا ونفاذا من أى من قياسات أدوات الحضارة التقنية . لأن الفن هو أبرز السبل التى عرفها الإنسان حتى الآن لمعرفة الذات وإدراك حقيقة العالم ، وإرهاق وعينا بأن تلك الحقيقة ذات طبيعة متعددة ونسبية معا .



الشعور بالمعنى أساساً للحياة

السرية . واستكمل دراساته العليا بجامعة لڤوف وكان طلابها يتلقون دراسات أخرى داخل جامعات سرية تحت الأرض ، وواصل تعليمه بكلية الحقوق بجامعة طورين ، ثم درس العلوم الفلسفية بجامعة وارسو ، والفنية في أكاديمية الفنون الجميلة بڤراكوف . وتلقى هربيرت دراساته الفلسفية تحت إشراف العالم الفيلسوف البولندي : Henryk Elzenberg (١٨٨٧ - ١٩٦٧) ، وهو عالم متخصص في علم الجمال ونظريات القيم ، وكذلك دراسات عن حضارات قديمة وكانت هذه الدراسات في مجموعها بمثابة الجواهر الفكرى في تكوين بنية مستقبل

وژيبيجنيف هربيرت هو واحد من أولئك الذين كان قلمهم مرفوعاً دفاعاً عن الكلمة ، وعن حرية الكاتب في التعبير . ففي الوقت الذى كانت أشعاره فيه تنردد على الشفاه ، كانت كتاباته تتداولها الأيدى في منشورات سرية مصورة تمويهاً رديئاً غير مقروء . يواصل هربيرت في الوقت الحاضر إبداعاته في وضع النظار ، ليصبح فارساً من أهم فرسان الكلمة .

ولد الشاعر هربيرت Zbigniew Herbert في ٢٩ من أكتوبر عام ١٩٢٤ بلڤوف وأنهى تعليمه الابتدائى ثم الثانوى أثناء الحرب العالمية الثانية ، داخل أروقة المدارس

الثقافة الإنسانية لا تتفصل بالقطع عن المجتمع بكل متغيراته : والمتغيرات التى حدثت في بولندا أثرت بدورها تأثيراً ملموساً في كل وجه من مختلف أوجه التاريخ الحديث للشعب البولندى ، سواء كان هذا التأثير بالإيجاب أو السلب . ففي مرحلة الانتقال التى مرّت بها بولندا في السنوات العشر الأخيرة (١٩٨١ - ١٩٩٢) جرى الإفراج عن إبداعات المهاجرين المثقفين من الكتكلم والفنانين في المهجر ومنعت الثقافة الداخلية حرية التعبير عن نفسها بلا قيود ، وبدون خوف . ولعل هذه هى أهم مكتسبات ثورة التضامن العمالية في بولندا .

إبداعاته . وعمل هيربرت في مهنة متنوعة : رئيساً لتحرير مجلة ، وموظفاً ، وبنائاً في محل ، ومهندساً للنفقات «والجاري» ، ومديراً لقناة المؤلفين الموسيقيين البولنديين .

وقدّم هيربرت إنتاجه الفني الأول في مرحلة أدبية/وسياسية كان يُطلق عليها بالاشتراكية الواقعية . ومع أن كتاب هيربرت الأول يعد له كشاعر ، علامة طريق في إنتاجه الإبداعي ؛ فإنه كان من القلائد الذين يرفضون «وسوسمة» العمل الأول ، وعالم الشهرة وكان الثمن باهظاً في مقابل ذلك : لم يوافق على أن يكون بين زهرة الكتاب الرسميين ، آنذاك لحاشية السيد جيروك^(١) في العصر الستاليني ، لشرق أوروبا. وإن ذلك لا نجد في إنجازاته الأدبية كتباً أو أعمالاً صحفية أو قصائد شعرية تدعوه للخجل . وللمسبب ذاته أيضاً . دخلت كتاباته أدراج مكتبه بصمت في انتظار اللجوء ، يوماً ما !

وفي عام ١٩٥٦ يتمكن هيربرت من نشر ديوانه الشعري الأول : «وَتَرَّ الْعَالَم» Struna. Swiata ويرى الناقد كاجيمييش فيكا – Kaizi mierz Wyka أهم نقد الأديب البولنديين – أن هيربرت «يعتلك ثراء

غير محدود من الثقافة الداخلية وتلقهاً واضحاً لأساليبه الشعرية الذاتية . وإضافة غير متوقعة في الطرح ، ورؤية شمولية للواقع ، تتسم بالتناول العصري ، والبحث الدوب في الأصول والجذور» .

وفي العام نفسه – ١٩٥٦ – تنشر له مجلة «إبداع» Tworczosc البولندية ، أول دراما مسرحية له تحت عنوان «كهف الفلاسفة» Jas-kinia Filozofow وفي عالم ١٩٥٧ يُطبع له ديوانه الشعري الثاني بعنوان «هَرَمَس – الكلب والنجمة» – Hermes pies i gwiazda وفي عام ١٩٥٨ تنشر المجلة المسرحية المتخصصة «حوار» Dialog مسرحية للشاعر بعنوان «الغرفة الثانية» Drugi pokoj فحصلت على جائزة في مسابقة للتأليف المسرحي الإذاعي وقام الشاعر بالتجوال في رحلة إلى غرب أوروبا فسافر إلى فرنسا وإيطاليا وتعرف بشكل أفضل على نفسه واكتشف مصادر جديدة للإلهامات الفلسفية والفنية . أما ديوانه الشعري الثالث «دراسة للمادة» Studium przed-miotu فطبع له عام ١٩٦١ وازداد كم ترجمة أشعاره في الملتفات الأدبية العالمية والمجلات الأدبية

المحلية . ويعد كتابه الذي يتضمن مجموعة من المقالات الهامة بعنوان «البرايرية في الحديقة» من أهم ملاح إبداعات في هذه المرحلة .

في سنوات (١٩٦٥ – ١٩٧١) يقوم هيربرت بالتجوال ثانية والسفر ليعيد اكتشاف ذاته من جديد : فيزور فرنسا وألمانيا واليونان، ثم أمريكا الشمالية. ويشارك مع نخبة من الشعراء والكُتّاب في الأمسيات واللقاءات الأدبية والشعرية . يحصل الشاعر البولندي على الجائزة الأوروبية الأولى بألمانيا عام ١٩٧٢ لإنتاجه الأدبي المتميز ، ويُطلق على هذه الجائزة «G. Von Herden» ول النصف الثاني من السبعينيات يقضى في أوروبا فترة زمنية بعيداً عن وطنه ، ويتلقى الشاعر في عام ١٩٧٩ بمدينة فيرونا الإيطالية جائزة الشاعر بفراوك تقديراً لإبداعاته الشعرية .

سبعة دواوين شعرية ، عدة مؤلفات درامية للمسرح ، كتاب يجمع بين دقيقه عدداً من المقالات والدراسات هذه هي حصيلة إبداعات الشاعر الذي يمسك بزمام قلمه في اللحظة التي يشعر فيها بحاجة للكتابة ، لا يكتب بهدف صياغة عمل جميلة متأنقة ، بل ليهاجم شرور عالما ، ويشير لنا بكلماته المخاطر

النابعة عن ضياع قيمنا ، ويعلن
لحاكمي عالمنا أهمية ميراثنا
الحضارى الإنسانى ، الذى يمثله
كل من التاريخ والثقافة .

ويتحدث هربرت في إبداعاته عن
قضايا مصيرية تتصل بأوثق الاتصال
بالإنسان بأسلوب يتصف بالوضوح
والبساطة ، ويوفر علينا من خلاله
الكلمات الضخمة ، ويجعلنا
نستكشف في نصوصه سيطرة ذلك
الذى لا نثر عليه في «مزايل الفنون
والآداب المعاصرة : الكبرياء
الإنسانى ، والمسئولية تجاه نفسه ،
وفاء الكاتب لضميره ، وحاجته إلى
إعلانه الحقيقة المطلقة ، وشموره
بالمسئولية تجاه قارئيه ومتلقيه . و
هربرت يهتم إهتماماً بالغاً بهذه القيم
وغيرها ، بل ويثقل فيها روح
المراجعة بينها وبين قيم المجتمع
العاصر .

والأفكار والموضوعات المستقاة من
التاريخ ، خاصة في حضارات البلدان
الواقعة على سواحل البحر الأبيض
المتوسط ، وبالتحديد ثقافات وآداب
الحضارة الإغريقية ، تحتل في فكر
الشاعر مكانها المفضل ، وتعد
الأسطورة الإغريقية ، والشخصيات
التاريخية ، أو الأعمال الأدبية
والدرامية عند الإغريق ، بمثابة المادة

الخصب التى ينحت منها إبداعاته .
إنه يقوم بإعادة التفسير للموضوعات
الكلاسيكية بشكل جاد له جاذبيته
وأصالته . ويصبح هذا النوع من
العمل الإبداعى مفتاحاً للتفكير أعمق ،
ودراسة أشمل ، تصلان به إلى
اقترباب أكثر لتفهم الإنسان في
عصرنا . فالشاعر يحمل في جوفه
روحاً ساخرة ، وقدرًا غير ضئيل من
التفكه والسخرية «الجروتيسك» ،
ونضجاً في استعاراته الفنية . ويسير
هربرت في الطريق ذات الذى اختاره
من قبل شعراء عالميين متميزين من
أمثال : R. Graves و E. Pound
و K. Kavafis و C. Aiken
وغيرهم . ومع ذلك يستطيع الشاعر
أن يصل في أشعاره إلى اكتشاف
نموذج لاسلوبه الذاتى . ويحاول
بعض النقاد أن يدخلوا إبداعات
الشاعر ضمن إنتساجات تيار
الكلاسيكية الجديدة ؛ ويعد هذا أمراً
مقبولاً عندما يتعلق الأمر بديوانه :

«السيد كوجيتو = Pan Cogito

، وكذلك في طريقته العقلانية لعرضه
للمشكلة المطروحة . لكننا نرى كذلك
نقصاً واضحاً في كتاباته من خلال هذا
المنظور النقدي . ليصمات هذا التأثير
الناشئ عن إهتمام أكبر بالتقليد
والأسلوبية والاصطلاحية . وهربرت

يصل إلى التكامل الفنى في أعماله
ليس بمعونة المفاهيم الأكاديمية ؛ بل
بفضل بساطته المفرطة في أسلوبه ،
التميز بدقة خواتمه ، وقدرته
الواضحة في الوصول إلى تكامل فنى
في بناء النتائج النهائية .

وقد يثيرنا هاجس القول القاطع
بأنه منذ عصر^(٢) Jan Kochanows-
كلا - أبى الشعر الفئاضى البولندى -
لم يكن بمقدور أى شاعر بولندى
الوصول إلى هذا القدر من العمق
والفصاحة الفنية ، الذى وصل إليه
هربرت في إعادة تفسيره للتراث
الإغريقى . فإن الشاعر يهتم إهتماماً
كبيراً بمشكلة «أقول ظاهرة الآلهة»
عند الإغريق ، حيث تمتد أساطيرهم
بموت ألهمتهم . إنه يريدنا ، من ناحية -
معرضاً متنوعاً زائراً بالآلهة الأواب
الذين وثقوا ، أو أصابتهم الوفيئة
بعد أن فقدوا الوهمتهم وإيمانهم
بالقيم ، وتحفوا داخل ذواتهم المغلفة
السجينة في مواجهة آلهة جديدة ،
حتى زحف البرابرة نحو حضارتنا
الإنسانية . ومن ناحية أخرى فإن
الشاعر يهاجم «الآلهة / الزيفة» -
أولئك القابعين في أضمائهم
وتصاويرهم وأشعارهم ، يُكلون على
الفناني أسس فنونهم وأطرها إنهم
ماتوا . أحساء داخلنا ، سننا

يتواجدون ، هؤلاء الآلهة يبقون بلا حراك وسط أحجار حية تحت سماء تترزين بوريقاتها الخضراء ، حيث تقبع أفروديت المتناسقة : ويترعب زيوس فوق عرشه ، يتباكي عليه الكلاب ، ويضطجع بأخوس المتلء «جيبسأ» عارياً بين أحضان الطبيعة .. «إن آلهة كهذه سيبفون مسيطرين دوماً على النظم» الدينية - بل يبدو الحجر العادي أكثر حياة منهم وقوة وتماسكاً، إن موضوع الأصنام ، باعتباره رمزاً للضراء ، والفراغ ، والتجوف ، والصمود ، وإطالة الحياة ، والفكرة التي تجعل المادة خالية من الحياة ، إنما هي نفحات متسقة تتكرر في أعمال الشاعر .

وسخرية هيربرت لا تتخلل عن الأبطال الإغريق ، فالخطأ التابع من تفهم هؤلاء ، هو تلك الحالة المقدسة ، التي يُلغىها الكذب البطولي/ الإلهي ، على حساب مشكلة الوجود الإنساني للبشر ، ولذلك فإن هيربرت يكتف اعتصامه في الكشف عن الجنود المجاهدين ، أولئك الذين لا أسماء لهم ، ويكشف لنا - في قصائده وأعماله - عنهم ، ليس عبر منظور لحظات الفرع بالنصر ، أو الألم للهزيمة ، بل داخل مسيرة الصمت ،

والوحدة ، والموت التي تنسج أنشودة حياتهم .

فالجندى يضمن بائسناً ما يملكه ، بالحياة : فيستحق أن يُلقب بالبطل ، ولكنهم لا يمنحونه إياه ، القادة هم الذين يدخلون التاريخ من أوسع أبوابه . أما هو فيبقى وحيداً داخل مواقع القتال ، وجهاً لوجه مع العدم القاتل وتعاطف الإلهة «نيكا» فقط مع جندي شاب مثل أولئك ، كما نرى في قصيدة «نيكا .. تلك الربة المردة » .

ولا نكتشف في أشعار هيربرت تغيرات كثيرة عندما ، يوظف ظاهرة «المساهمين ومصلح الديانة المسيحية» خاصة الكاثوليكية منها . إنه يُلجأ الأسطورة القديمة التي تبذع تصاوير الملائكة ، بل إنه يسخر سخريه مريرة من المفهوم الشعبي لصور الشيطان والجحيم ويصبح أمراً غريباً عليه ، وغير واضح ، تفسير تلك اللوحات التي تتحدث عن «الإعجاز» الناشئ عن قوى السماء الآتية من خارج قوى الأرض ، لكنه يخاف من المستحيل . ولا يسمع هيربرت بنسيان أنه عند تصور ظاهرة مثل الإعجاز فإنه يربطها بوعي بظاهرة المعادة ، ليس

فقط من خلال قوى نظم متبانية أو نظاماً بشري متفرد ، ولا بجرائم كبرى في التاريخ البشري ؛ وإنما عبر الرسالة المحددة التي يريد أنشاعر إيصالها للعالم ، وهي لديه أكثر أهمية من تفتيت ملاحم ، أو تحطيم أساطير الكتب المقدسة ، وعلى رأسها الإنجيل ؛ فضلاً عن تحليله الدقيق الشعري ، الذي يقوم فيه بتعديل ما يوصى به الإنجيل ويحاول إنارة تلك الظلال المخفية وراء الكلمات وشغل الأماكن الشاغرة فالشاعر لا يسخر من مضامين الأدبيات الحية .. تلك التي تبقى شاهداً على ألم الإنسان ووحده .

إن هيربرت واحد من أولئك الشعراء الذين يهتفون أمام الرأي العام بأنهم كتاب أخلاقيون ، لكن السمة الجمالية والأخلاقية لأشعاره الفلسفية العميقة ، ليس لها علاقة بالتعليمية المباشرة ، ولا بالثرثرة الجوفاء . وأحياناً ما يعلن هيربرت بصوته جهراً عن قضايا ملحة معاصرة تهمه ، لأنها تمس الشئون السياسية للمجتمعات البشرية ، ويهمه كذلك ، في كتاباته أن يرى القارئ نموذجاً لسلكيات البشر دون علاقة أبطاله وشخصه المعادين يمكن وزمان محددين ؛ خاصة عندما

تتكامل هيمنته في استخدام الاستعارات الكبرى والتي كانت سبباً في بلوغ شهرته أوجهاً خارج حدود بولندا .

في لقاء معه يقول الشاعر : قد لا يكون لعالمنا في حقيقته أى معنى كبير ، ولكن من المعروف أن الحياة لن تكون أبدية ، ولن تستمر !! فكل شيء ينتهي ، حتى الإلياذة ، والكنائس بل حتى بيكاسو ، فالإنسان قادرون على المعاناة والنضال ، وهم لذلك يسمعون في حياتهم من أجل توازنهم الأخلاقي وبفضل سخرية الميربة في كتابة قصائدي ، أحاول أن أدا فعن قضايا تعد بالنسبة لي ملحة وهامة ، لأن بها إمكانية تركيب الكلمات واستقرارها ، وفي هذه العملية الفنية ثمة أمل ضئيل .

فالشعور بالمعاناة ، والتعثر بالواقع وتلمسه ، ما هو إلا القضية برمتها . أعلم أنه ليس بمقدورى أن أنقذ وطني ، أو حتى أولئك الذين يستقلون بببتي - ولكن على أن أحرك كذلك بالقدر المتاح في لفعل ذلك . ينبغى أن أحاول . ليس هناك سلطان فوق الأرض يوسعه أن يسرق مني هذا المعنى . إننى أشعر بالمعنى باعتباره جوهرًا وأساسًا لوجودنا الإنساني .. وهذا هو أعظم منا أن أشعر به تجاه مهمتى كشاعر !! .

وهذه المقطوعة نموذج من شعره
نسقتُ خصلات شعرها
نسقتُ خصلات شعرها
وامام المرأة استغرق ذلك زمنا
طويلا لا نهائيا له

بين اثنتاة كوع وانحاء الكوع
الأخر
مرتُ عصور حيث تساقط من
شعرها
جنود القصيدة الثانية الملقبة بـ
أو جوستا أنطونيانو ،
رفقاء «رولان» جنود مدفعية
«غريدوي»
بأصابع قوية
تفتحت من وجود «الإنصارات»
فوق رأسها
استمر ذلك دهرًا
حتى أنها في نهاية الأمر
بدأت في مارش تتجه نحوى
بمشتيتها المتهالوة
حيث قلبى الذى كان دائما طيعا
توقف
فوق الجلد تناثر
حباب ملح كبيرة (١)

هوامش :

- (١) إيلدار جيريك ، ولد في عام ١٩١٣ اختير سكرتيرا أول للحزب العمال البولندي في عام ١٩٦٠ . حكم بولندا حتى عام ١٩٨٠ إلى أن أقالته حركة التضامن العمالية .
- (٢) ج . نون هيردير : (١٧٤٤ - ١٨٠٣) كاتب وفيلسوف ، انشغل بقضايا فلسفة اللغة والنقد الأدبي والجمال . كان مناصرا للاتجاه الواقعي في الفنون .
- (٣) يان كوخانوفسكى : (١٥٣٠ - ١٥٨٤) أهم شاعر بولندي في القرن السادس عشر . يرسم في أعماله الشعرية صورة متكاملة للمشاكل التي تتعلق بالقضايا الفكرية والإنسانية داخل بولندا آنذاك . من أهم أعماله المسرحية الشعرية وقضية أعضاء مجلس الشيوخ الإغريق (١٥٧٨) ، و نقل من الشعر (١٥٨٤) و مراثيات شعرية (١٥٨٠) .
- (٤) كان الرومان ينتشرون حبات ملح فوق المواقع الحربية بعد انتهاء المعارك وذلك لتطهير هذه المواقع .

فن الجرافيك الصيني

شهد شتاء عام ١٩٩٠ إقامة المعرض الوطني العاشر لفن الجرافيك في الصين ، حيث طاف بمدن « هانج زاو » و « وهان » و « بكين » و « كينج داو » على التوالي ، وضمه المعرض ٣٨٤ قطعة فنية اختيرت من أصل ١٥١٧ عملاً فنياً تمثل أفضل إبداعات فناني هذا اللون في الصين وهونج كونج ومنحت للأعمال الفائزة ثلاث ميداليات ذهبية وعشرا فضية وست وخمسون برونزية .

ويبرز هذا المعرض تطور فن الجرافيك في معظم الاقاليم الصينية ، ومن سمات نضجها ان فناني كل إقليم منها قد عبروا عن أسلوب الحصة المحلية والخلفية الثقافية

والجغرافية بل والازياء المحلية للإقليم على نحو لا تخطئه عين ولا سيما في أقاليم « جيانج سو » و « هيلونج جيانج » و « يوتان » .

وكان إقليم « جيانج سو » قد بدأ في تطوير أسلوب طباعة الألوان المائية باستخدام القوالب الخشبية في مطلع الستينيات . يستعين الفنان هنا بتقنية خاصة في معالجة الخشب واستعمال السكين مستمدة من أسلوب طباعة اللوحات الملونة في المجموعة المعروفة بـ « ستوديو » الخزيرانات العقر » ، التي تعود إلى عصر أسرة منج (١٣٦٨ — ١٦٤٤) ، كما تأثرت تلك التقنية بأعمال الطباعة بالقالب الخشبي في

إقليم « تايهواو » مثلما تأثرت بالمنحوتات الحجرية في عصر أسرة هان (٢٠٦ ق م — ٢٢٠ م) في كوزو ، وباللوحات المرسومة بالبحر الصيني ، وهي من الفنون التقليدية في الصين . وإذا تفحصنا هذه الأعمال فسنرى أنها تختلف في الأسلوب والمضمون ، فهي تمثل الحياة العائلية لسكان ضفاف نهر « كين هواي » في « نان جنج » ، أو المجارى المائية وحدائق « سوز » أو مناظر شاطئ البحر في إقليم « كيدونج » . ومن الممكن رغم هذا الاختلاف ان نتبين انها تنتمي إلى مدرسة « جيانج سو » . يمكننا ان ندرج تحت مسمى هذه المدرسة ، إذا

توسعنا في تعريفها ، اللوحات الملونة
بالألوان المائية المطبوعة بأسلوب
الغالب الخشبي في أقاليم
« زيچ يانج » و « جيانج خى »
و « انهوى » و « هونان » ، وتمثل
هذه المدرسة أحد التقاليد الثقافية
القديمة قدم حضارة نهر
« اليانج تسي » ، ولكن هذا التقليد
المختارث ما زال حياً إلى يومنا هذا .
ويستعين فنانون الجرافيك الآن
بالشكل والتقنيات التي تستخدم في
طباعة اللوحات بالغالب الخشبي في
إقليم هونان ، وهي اللوحات التي تعد
احتقاراً بالعام الجديد هناك .
وموضوع اللوحات حديث ، ولكن
حيوية الألوان المستخدمة في تلك
الاعمال مثل لوحة « فتاة ياو » للفنان
« يان فوكسجن » ترجع بنا إلى بساطة
وسحر الفن التقليدي .

ويلجأ « خيا » وشانج هونج ، في
لوحته « أغنية للخريف » إلى
الاستعانة بأسلوب « هك
الخصص » ، وهو من الأساليب
التقليدية في إقليم « جيانج خى »
التي يجسو استخدامها في فن
الطباعة ، ويضفي هذا الأسلوب على
اللوحة نوراً ريفياً شقيقاً . ويضفي
تنوع الأساليب المستخدمة في
مطبوعات فناني إقليم « هونان »

و « جيانج خى » ، واللوحات المطبوعة
بالألوان المائية بالتقاليد الخشبي من
إقليم جيانج سو على تلك الاعمال
الفنية ، جبالاً خاصاً .

وكان فن الجرافيك قد بدأ يخطو في
طريق التقدم في إقليم « هيلونج
جيانج » في منطقة الصحراء الكبرى
الشمالية عندما استبدل الفنانون
بأسلوب الاستنسيل أسلوب القوالب
الخشبية الملونة ، وتغير موضوع
اللوحات من الزراعة إلى الصناعة .
ويبلغنا الآن مدارس ست ،
تحرص دائماً على الاشتراك في
المسابقات الوطنية ، ونال كل منها
جوائز . ويتسم أعمالها بالاتساع
والقوة والانطلاق إلى الأمام ، فاتساع
الأرض ووفرة الموارد الطبيعية
وصمود الشعب في كفاحه ضد الغزاة
الأجانب تضيء على فن هذا الإقليم
طابعاً من الأصالة .

وكثيراً ما يعمد الفنان هناك إلى
تصوير الحياة في المنطقة الشمالية
الشرقية ، ولكن بأسلوب يستوعب
جوهر ثقافته الوطنية والثقافات
الأجنبية ، مما أكسب تلك الاعمال
الفنية التقدير داخل الصين
وخارجها .

وقد فازت بالميدالية الذهبية لوحة

« غزال في بحيرة عند الخريف »
للفنان « زو شنج هو » ، وهي منفذة
بأسلوب الاستنسيل والقالب الخشبي
الملون . وهي لوحة محكمة البنية ،
مشرقة الألوان توج بالرشاقة
والسحر ، مما أكسبها إعجاب لجنة
التحكيم على اختلاف أعضائها .
وكان الفنان قد وفد إلى جبال « ندا »
في أواخر الستينيات ليعمل بالفلاحة ،
وليعارس الرسم في أوقات فراغه . وقد
مر ككل فنان بفترة عانى فيها من
الاضطراب والتشكك في مقدراته ،
ولكنه إنسان مؤمن بالحياة ، متفان في
إخلاصه لفنه ، حتى أنه يستطيع أن
يرسم بعض الأشجار والمناسظر
الطبيعية في الشمال من الذاكرة .
وتجمع لوحة « غزال في بحيرة
الخريف » بين سحر الطبيعة وفننة
اللحظة ، وتضفي عليها معتقدات
الفنان وآراؤه الفلسفية والجمالية
روحاً وحيوية .

أما لوحة « سيمفونية الصباح »
التجريدية للفنان « تشين يان لونج »
فتعجزنا بالجمع بين صورة معمل
للبنزل في الشمال ، وهو موضوع
لا خيال فيه ولا إشارة ، وبين بنية
فسيحة صممت لتسمح للخيال
بالانطلاق الحر ، وتعتبر هذه اللوحة
نموذجاً رائعاً لإبداعات الجيل

الجديد من الفنانين الذين دخلوا هذا المجال في عصرنا .

وقد خطى فن الجرافيك في مقاطعة يونان خطوات سريعة في مجال التقدم في السنوات الأخيرة ، ويغلب عليه أسلوب الطباعة الملونة بالاستسهل ، وتمثل أعماله أساليب الحياة عند الأقليات الوطنية ، وهي أساليب تتسم بالثراء والغموض ومتبعة بالجاذبية . وتستمد الكثير من أشكالها وتقنياتها من الفن الشعبي الذي أبدعته المجموعات العرقية ، مثل فنون التطريز والنسيج وحفر الخشب وصناعة الفخار . وتعتبر لوحة « غرفة تغمرها الشمس » للفنان « لي جو » نموذجاً جيداً لهذا الفن بكثافة ألوانها وإشراقها . إن فن الجرافيك ، كما يبدو-

بوضوح ، قد تقدم بخطوات أسرع حينما لجأ الفنانين إلى الاستعانة بأفكارهم المحلية كخلفية لأعمالهم — بافتراض أن الإقليم ، بالطبع ، يتمتع ببيئة ثقافية متقدمة إلى حد معقول . ولكن الكثير من الفنانين يحاولون ، في الوقت الذي يسعون فيه إلى التعبير عن الملامح الخاصة لأقاليمهم ، إلى كسر قيود المحلية والانطلاق نحو موضوعات أكثر عالمية ،

وإلى جانب التطورات الفنية التي يجسدها المعرض ، يلهم الزائر أيضاً تنوعاً كبيراً في التقنيات المستخدمة . فلم يعد فن الجرافيك قاصراً على استخدام المنهوتات الخشبية ، بل نجد من الفنانين من يستخدم البرونز والحجر والحديد ، ولا يقتصر الفنان على تقديم عمله في

هيئة لوحة ورقية مطبوعة ، بل إن منهم من استخدم البلاستيك والجبس واللدائن . وكل أسلوب يتطلب مهارات خاصة ، والبعض منها ، مثل اللوحات الملونة بالألوان المائية والمطبوعات الورقية ، يمكن استخدامه بأكثر من طريقة .

كما أن أشكال التعبير لم تقتصر على الوصف الدقيق ، بل اشتملت على عناصر زخرفية وتحويرات وأبنية حديثة ، ففن الجرافيك الحديث في الصين هو امتداد للمهارات والتقاليد الوطنية المتوارثة ، ولكنه يشمل أيضاً تأثيرات من اليابان وأوروبا وأمريكا اللاتينية . ولكن مهما كانت التغيرات التي تعرض أو سيتعرض لها ، فسوف يستمر في السير على درب تطوره الذي اختطه لنفسه .



الاستشراق التشيكي

الوسطى تعرّفنا راسخاً ، حين
مُساقرينا الجراء العديدين اثناء
رحلاتهم إلى الأكنة المسيحية
القديمة في فلسطين ، وخاصة في
القدس ، كثيراً ما كانوا يتجولون في
الاقطار المتجاورة ايضاً ، مثل :
مصر ، وتركيا ، وسوريا ، والأردن ، إلخ ،
متحرّكين هكذا على ديانات سكّانها
وعاداتهم وأخلاقهم ، وحتى على
لغاتهم ولهجاتهم .

ورغم ذلك فإن الأحجار الاساسية
للمعركة المنظمة لشئى الحضارات
الشرقية لم تُوضَع إلا فيما بعد ذلك
بكثير . ومما هو جدير بالذكر إن
استشرافنا لم يكن يؤك منذ بات الامر
مُعلّقاً بالمصالح السياسية للوسط

تشيكيوسلوفاكيا الحالية بوصفه
فرعاً علمياً جديداً في النصف الثاني
من القرن التاسع عشر في العهد الذي
كانت لا تزال فيه الامتان التشيكية
والسلوفاكية تسعيان لإحراز
استقلالهما في إطار الدولة
الإمبراطورية النمساوية -
الهنگارية التي كانت تضم أوروبا
الوسطى بأكملها . غير أنه جرى
اتّيد ، في بعض الأجزاء من هذه
الدولة الضخمة ، تطوّر ملحوظ للعلم
والثقافة ، وكان لا يفُت عن التعرّف
على البلدان الشرقية النائية
وحضاراتها العجيبة .

لقد تُفرّق الاهتمام بمناطق الشرق
الواسعة في بلدنا منذ العصور

اسمحو لي بأن أسلم عليكم
باسمى أنا وباسم زملائي في قسم
الاستشراق التابع لكلية الآداب
لجامعة «كارل» في براغم عاصمة
تشيكيوسلوفاكيا . أنا متشرف
وسعيد جداً ، بإتاحة هذه الفرصة
الفريدة ، لإعلامكم بإجازاً بتاريخ
استشرافنا وحاضره ، والأفاق التي
تتفتح أمامه . بالطبع ساركز خطابي
هذا باعتباري مُستعرباً في الدراسات
العربية والإسلامية التي تستحقّ
انتباهكم اللطيف بلا شك ، نظراً لأنها
تستمتع بالصيت الممتاز في عالم
العلم ، وذلك بفضل عدة شخصيات
عظيمة سأنكرها فيما بعد .

نشأ الاستشراق على أراض

الحاكمية ، التي كانت تحاول
أحياناً — وخاصةً في حال الدول
الأوروبية الكبيرة — أن تُخدّمهم في
تعزيز النفوذ الروحي إلى الشرق
وبالتالي في استعمارهم بصورة أسهل ،
وأسرع ، وأكثر دوماً — بل كانت على
العكس نَوَاعي باحتيائها الأوائل
علمية وثقافية وإنسانية حقاً . ولم
يتغيّر هذا الإقبال المبدئي أبداً . ول
الوقت نفسه لا يَسْتَعْنَا إلا أن نَعْتَرِفَ
موضوعياً بأن هذا الفرع العلمي
الناهض كان يُنْشَأ باوْق اتصال
بالعلم الألماني والتمسايوي إذ درس
رُؤسنا في جامعات **فيينا** و **برلين**
و **لايبزيغ** ، وهلمّ جراً . ولعِما يَلِ
سأُعزّفكم بالقطب علمنا هذا .

لقد أصبح الأستاذ **رودولف**
دوفوراك Rudolf Dvorak
(١٨٦٠ — ١٩٢٠) شخصيّة
تأسيسية للاستشراف التشيكي على
العموم لأنه لم يكن يهتم على المستوى
العلمي باللفّة والأدب العربيين
فحسب ، وإنّما كان يهتم أيضاً
باللغات **الفارسية** و **التركية**
و **العبرية** وحتى الصينية أيضاً
فلنذكر هنا من نشرياته الكثيرة
واحدة على الأقل وهي دراسته
الواسعة المدى المخصّصة لأبي
فراس الشاعر العربي في العهد

الحماني . وبالإضافة إلى نشاطه
العلمي ، يرجع إلى هذا الأستاذ
العظيم فضل لا يقلّ الجدال في تربية
عدد كبير من الخُبراء ، في جامعة **كلر**
في **براخ** ، وهي أقدم الجامعات في
أوروبا الوسطى .

وكان الأستاذ **السويس موسيل**
Alois MUSIL (١٨٦٨ — ١٩٤٤)
أحد أشهر المستعربين التشيكيين في
هذه المرحلة الأولى مكرّساً حياته
الكاملة لبحرِفة العالم العربي حيث
أمضى سنين طويلة . ويجدر بعبثنا
أنه كان يهتم بالتواحي الصحراوية ،
وبيئة البدو على وجه الخصوص
واكتشف هناك مثلاً قصير عمرة ، أي
قصر **الوليد الثاني** الخليفة الأموي
في مطلع القرن الثامن الميلادي وكان
يركب حصاناً أو جملأً ، ويكنى
أكسية بدوية ، ويتكلّم عدّة لهجات
محلية ، ويلتقي بشيوخ القبائل
المختلفة ، ونجد في كل مكتبة علمية
كبيرة حتى اليوم مؤلفاته الرئيسية
منها The Northern hegaz
Qusair Amra Arabia Deserta
Arabia Petraea الخ .

كان زميلاً له أصغر منه سناً
الأستاذ **رودولف روجتشك** Rudolf
RUZICKA (١٨٧٨ — ١٩٥٧)

الذي تركّز في فقه اللغات السامية وفي
إطاره خاصّة ، المشاكل الصوتية .
إنّ مقالاته حول حرف الفَيْن العربي
أو كتابه البديع عن **دريد بن الصّمة**
الشاعر العربي الجاهلي ، لا تزال
تُحافظ على قيمتها العلميّة العالية .

ومن جيل الرُّؤاد ينبغي أن أسرد
أخيراً اسم الأستاذ **فيليكس تاور**
Felix Tauer (١٨٩٢ — ١٩٨١)
مؤرّخ البلدان الإسلامية البارز ،
الذي لاحظ بجميع اللغات الرئيسية
الثلاث في الشرق الأوسط نعتي
العربية و **الفارسية** و **التركية** . هو
مشهور في الدوائر العلمية بصفته
مُحرِّراً ناقداً للنصوص التاريخية
ومؤلّفاً لمقالات استكشافية عن تاريخ
الدولة العثمانية وكذلك لكتاب اسمه
عالم الإسلام يتناول في اللغة
التشبيكية تاريخ الحضارة
الإسلامية ، حتى اندلاع الحرب
العالمية الأولى فيها عدا ذلك ، نشر
أكمل ترجمة على الأرجح في العالم
لكتاب **الف ليلة وليلة** وزادها بمئات
الصفحات من التعليقات والتفسير
والملاحظات .

أما الأستاذ **نيكل** A.R.Nykl
(تُوفّي في ١٩٥٦) فهو من أصل
تشيكوي أيضاً ، بيدّ أنه هاجر في

وحيّ ابن يقظان لابن طفيل ، ومن
الادب الحديث رواية الأرض لعبد
الرحمن الشوقري ودعاء الكروان
لطف حسين ، ومن قسمة المشروع
السوي الكبير لتاريخ أفريقيا
تحت إشراف اليونيسكو .

ألمنا هنا بنشاطات مترجمينا .
ويغض النظر عن المؤلفين السالف
ذكرهم ، كان يتسنى للقراء
التشيكوسلوفاكيين أن يتعرفوا كذلك
على الشعراء والادباء العرب الأخر
من مختلف العصور . فنسعى إلى
الامر السيد نجيب محفوظ نائل
جائزة نوبل بالادب في ١٩٨٨ والذي
نقلنا إلى التشيكية روايته الفضيحة
في القاهرة ومختارات من نثره . ثم
ترجمت على سبيل المثال الملحقات
(المجموعة الشعرية الجامالية) إلى
اللغة السلوفاكية ، وكتاب البخل
للحافظ وكليدة ودمعة لعبد الله ابن
المقفع ، وإسماعيل ابن المظفر والنبي
لجبران خليل جبران وبعض الكتب
الجزائريين وهلم جرا . وإذا أخذنا
بالاعتبار كل هذا ، نتجاسر على
التصريح بأن جمهورنا الثقافي مطلع
جيداً نسبياً على الادب العربي
القديم ، وعلى ما يحدث في الادب
الحديث .

المتبادلة بين اللغات السامية -
الحامية ، ويظهرها النصوصية ،
وعلاقتها بالعائلات اللغوية في
أفريقيا . كما اشتغل بصورة مكثفة
بالادب العربي ، ولا سيما انه أتى
انتباهه لشعر العصر الأموي وللادب
الشعبي . وترجم كثيراً من قصائد
الشعر الجاهل والأموي ، ورواية
عنترة ومقتطفات من ابن سينا وحتى
كتاب الأيام لطف حسين . لقد ربي
وحضر هذا الأستاذ الفذ عدداً عديداً
من التلاميذ ، وكل المستشرقين
التشيكوسلوفاكيين المتجهين في
الدراسات العربية إلا قليلين منهم ،
يستطيعون أن يفتخروا ويعتزوا بأنه
كان معلماً لهم .

أما بعده فكان الأستاذ إيفان
هرييك Ivan Hrbek (وُلد في ١٩٢٤)
كان زميلة ونظيرة في ميدان التاريخ ،
فإن كليهما معاً ألفا كتاباً نفسياً عن
الرسول محمد ﷺ . وغلاوة على ذلك
عالج د . هرييك شتى المواضيع من
التاريخ العربي والأفريقي ، ويعتبر في
الوقت نفسه أكثر مترجمينا اجتهداً
وتوقراً الإتجاز . فهو الذي نقل من
جديد القرآن الكريم إلى التشيكية
وأضاف إليه تفسيراً تاريخياً وأغنياً
مُصلاً . ثم ترجم المقدمة لابن
خلدون وابن بطوطة والمسعودي ،

الثلاثينيات إلى أمريكا حيث قضى بقية
حياته واشتهر هناك بحُصونه في ادب
الأنلس . وقيل ذهابه إلى الخارج ،
أصدر في براغ ترجمة مضبوطة ،
ومُعترفاً بها في دوائر التخصصين
للقرآن الكريم إلى لغتنا .

إن كل هؤلاء الأساتذة الفضلاء ،
خصصوا كثيراً من وقتهم للتدريس
أيضاً ، وكانوا يُربون بالتدريج جيلاً
جديداً للمستشرقين والمستعربين .
بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية في
١٩٤٥ ، جرى عندنا تطور ملحوظ
للدراستات الاستشراقية فتكونت لمدة
٢٠ سنة تالية ، لعدة أسباب ، ظروف
ملائمة جداً لهذا الفرع العلمي .
وظهر في تلك الفترة شبان متحمسون
كثيرون ، كانوا يشاققون إلى اتقن
معرفة للحضارات الشرقية ومنها
الحضارة العربية الإسلامية .

وبدأ من بينهم شخص ذو أهمية
كبيرة للاستشراق التشيكوسلوفاكي
في فترة ما بعد الحرب العالمية وهو
الأستاذ كارل بطراتشيك Karel
Petracek (١٩٢٦ - ١٩٨٧) تلميذ
الاستاذين المذكورين ووجهته
وطاوع . وصار ذا بُعْثٍ الصيت ،
خاصة في مضمار الاسنية السامية
المقارنة ، وفقه اللغة العربية ، وذلك
بنشرياته ومقالاته الخاصة بالعلاقات

وفيما يلي سأقدم إليكم المدارس والمعاهد والمؤسسات التي تتخصص في الإخلاص المنتظم على الثقافة واللغة العربيتين ولبثهما في جمهوريتنا .

وسنقف ببادئ ذي بدء في كلية الآداب لجامعة كابل في براغ والتي يوجد فيها قسم الشرق الأوسط وأفريقيا والهند وتدرس هناك زهاء عشر لغات شرقية ، والحضارات

المرتبطة بها . ومن البديهي أن فرع الدراسات العربية يحتل - نظرا لأهمية للعالم العربي - محلا مرموقاً . ويرأس القسم حالياً المستشرق الممتاز الأستاذ رودولف فيسيلي Rudolf Vesely (ولد في ١٩٣١) الذي أمضى سنوات كثيرة في

الستينيات في جمهورية مصر العربية ، حيث كان يدرس اللغة التشيكية . هو متخصص في الوثائق

القضائية في الارشيفات المصرية ، ويلقى محاضرات حول تاريخ البلدان الإسلامية حتى أواخر القرن الثامن عشر . أما تاريخ القرنين

التاسع عشر والعشرين فيشتغل به الأستاذ المساعد إدوارد جومبار

Eduard Gombar (ولد في ١٩٥٢) ، ولا سيما بتاريخ مصر ، وفلسطين ، وسوريا ، والعراق في فترة ما بعد الحرب العالمية . ويعد

للنشر في الحاضر كتابا يحل فيه عهد حكم جمال عبد الناصر الرئيس المصري السابق . ومن أهم أعضاء القسم الأستاذ ياروسلاف اوليفريوس Ioroslav Oliverios (ولد في ١٩٣٣) الذي يحاضر عن الادب العربي ، متخصصاً في الادب المصري الحديث والنقد الأدبي .

ومؤخراً أنهى مخطوطة كبيرة الاتساع . تعالج تاريخ الأدب العربي كله . وهو كذلك مُدرس يارز للغة العربية القصص ويتابع سيره د .

فرانتيشك اوندراش Franhisik Ondras (ولد في ١٩٦٤) وهو اصغر أعضاء القسم سناً ، ومن أكثرهم

موهبة ويدرس التشيكية حالياً في جامعة عين شمس في القاهرة الأستاذ المساعد كروبا تشيك Lubos Kro-

pacek (ولد في ١٩٣٩) ولويسوش كروبا تشيك ، بدوره يهتم بمسائل

الفكر الإسلامي المعاصر والتيارات الروحية في المجتمعات الأفريقية .

ويجيد عدة لغات اجنبية ويدرس منها السواحلية في قسمنا كما هو مترجم رسمي للغة العربية عال العال ! وفي هذه الوظيفة صاحب رئيسنا فاتسلاف هافل ! في غضون زيارته لمر . ثم د . بيطر زمناك Petr

Zemanek (ولد في ١٩٦١) وهو عضو آخر للقسم ، وهو لغوي يتوجه إلى الدراسات المقارنة للغات السلافية وإلى علم الأصوات العربية . بهذه المناسبة إسمحوا لي أن ادرئكم أساساً بفقى ، ومكانتي ، وعمل هنا في مصر . أنا لغوي قبل كل شيء وأعمل على مشاكل علم النحو والصرف ، وعلم الدلالة في العربية .

وفي القسم أدرس نظرية النظام النحوي العربي واللغة العربية القصص ، وذلك على الرغم من أنه لم تنح في الماضي فرس لزيارة الاطوار العربية والدراسة هناك إلا نادراً جداً ، إذ أثنى اضطربت بسبب أرائي السياسية غير الموالية ، لحكمنا الشعول السابق إلى ترك مهنتي في

معهد الاستشراف بمجمع العلوم عام ١٩٧٤ وهذا لمدة ١٣ سنة وكان يجب علي أن أعمل خارج تخصصي الأصلي ، وإن كنت قبل إبعادي من

المعهد قد أشرفت على مشروع المعجم العربي التشيكي الكبير . ولكنه عادت المياء إلى مجاريها ويفضل إصلاح تلك الأوضاع الفاسدة في الأعوام الأخيرة رجعت نهائياً إلى الجامعة والحمد لله ! هذا وبما أننى اتقن اللغة الإسبانية أيضاً ، وأطمح على تاريخ هذا البلد وثقافته وتثير اهتمامي

الكبير العلاقات المتبادلة بين الحضارتين المسيحية والإسلامية ، في العصور الوسطى ، فإنهما تعايشتا جنباً لجنب ، وتصارعتا على أراضى شبه الجزيرة الإيبيرية مدة ما يقارب ثمانية قرون . إذن يعد أن أجهدت نفسي في هذا الموضوع ، ألقى الآن كذلك محاضرات حول تاريخ الأندلس وأهميته لتقدم العلم والثقافة . في الوقت الحاضر اختتم إقامتي المستقرة شهرين في جامعة القاهرة كاستاذ زائر . ويؤرخني ويسعدني أفنى أستطيع إفادة زملائي اللغويين في كلية الآداب وكلية دار العلوم بأخر نتائج أعمالي في نطاق علم الدلالة العربية وخاصة الأفعال المزيدة ويمكنني أيضاً أن أدرس المراجع وأستخلص مُعطيات شائعة في المكتبات وأن أقيم أنشأت علمية شخصية مُجدبة مُواصلة بَحوثي .

فلنرجع لَحَظَات وجيزة إلى كلية الآداب لجامعة كلر ولقسمنا في هذه السنة الدراسية يتعلم هناك العربية حوالي ٢٥ طالباً في الفصول : الأول والثالث والخامس . ويدرس مُعظمهم ما عدا العربية فرعاً ثانياً أيضاً ، على سبيل المثال : الحضارة الإسلامية أو اللغة الإنكليزية أو الدراسات

البيزنطية أو التاريخ العالم الخ . وبعد التخرج من الكلية يُفَسَّح لهم مجال لتطبيق معلوماتهم ، ومُؤَهِّلَاتهم ، في حقل العلم ، أو في الهيئات التربوية والثقافية ، أو في الخدمات الدبلوماسية أو في وسائل الإعلام ، وبالإضافة إلى ذلك ففي إمكانهم أن يُضَحِّوا مترجمين أو يشتغلوا كخبراء ومستشارين في الدول العربية .

ولكن الاهتمام باللغة العربية أوسع بكثير على العموم . ولهذا الغرض أسس في مِراغ قبل ٤٠ عاماً قسم الاستشراق التابع لمدرسة اللغات الأجنبية ، حيث يتعلم العربية قُرابة ٣٠٠ شخص من شتى الأعمار والمُراتب والطبقات الاجتماعية . ولذلك فتعد هذه المدرسة من دعائم نُفَرُ المعارف عن العالم العربي ، ولُفِيَتْ في جمهوريتنا .

وبجانب كلية الآداب صار معهد الاستشراق التابع لمجمع العلوم التشيكوسلوفاكي مركزاً رئيسياً لهذا الفرع العلمي . ومُؤَيِّد الحال الأستاذ د . شفيتوزار يانغوتشيك (ولد في ١٩٣٦) وهو خبير في الآداب الحديثة لأفريقيا الشمالية الغربية . إن معهد الاستشراق كان قد أسَّسهُ عام ١٩٢٢ الأستاذ موسل المذكور

أعلاه غير أنه لم يستطع تطوير نشاطه بشكل كامل إلا بعد الحرب العالمية الثانية ، وهذا بفضل تأييد من قِبل الحكومة ولوفرة الشخصيات البارزة حينئذ . ومنهم من بلغ منتهى الشهرة في العالم ، مثل الأستاذ بدريخ هروزني bedrich hrozny (توفي ١٩٥٢) الذي كشف النقاب عن سر اللغة الحقيقية المكتوبة بالخط المسماري . ثم الأستاذ فرانتيشك ليكسا Frantisek Lexa (توفي في ١٩٦٦) مؤسس علم الآثار المصرية القديمة في وطني . ويعمل اليوم في هذا المعهد عدد من المستعربين الذين يتركزون في تطور المجتمعات العربية المعاصرة وفي القضايا السياسية ، ومشاكل الفلسفة والدين الخ .

ولا يصح ، أن نتجاهل علم الاستعراب في سلوفاكيا . ورائده ومبته الأول هو الأستاذ باكوش BAKOS الذي أحرز سمعة المئازة في ميدان الفلسفة العربية القديمة . بيد أن البحث الاستشراقي كان هناك يمشي خطوة فخطوة منذ الخمسينيات فقط وذلك في جامعة كومينوس komensky التي توجد في برايتيسلافا عاصمة سلوفاكيا . ومن أهم المستشرقين

السُلُوفَاتِيكِينَ في الحاضر ، الأستاذ
لاديسلاف دروزديك Ladislav
Drozdiك (وُلِدَ في ١٩٢٢) وهو
مختص في اللغة العربية وأدبها .
وهو معروف كذلك بتراجمه المصنوبة
للمؤلفات الأساسية للأدب العربي
القديم والحديث والتي ذكرناها
أعلاه ، وبالنسبة لزميله يان بوليني
Jan Pauliny فإنه يمتاز ببحوثه
المحظوظة في مضمار التاريخ والأدب
العربيين . وتلميذهما د. كارول
سوربي Karol Sorby هو بدوره
مؤلف كتاب مدرسي جديد للعربية
الفصحى الحديثة . ويتبدى أن علم
الاستعراب السُلُوفَاتِي قد نال مكانة
هامة في إطار استشرافنا ككل .

هذا وفي ختام محاضرتي هذه ،
أريد أن أؤكد أن الطاق المشار إليها
لا تلتقط إلا نقطة رئيسية لتاريخ
استشرافنا وحاضره فإن عدد
الأشخاص الذين يشتغلون في هذا
النطاق على المستويات المتنوعة أعلى
بكثير . بعضهم مثلاً تخرجوا في معهد
العلاقات الدولية في موسكو حيث

درسوا اللغة العربية والقضايا
السياسية والاقتصادية والاجتماعية
للبلدان العربية ، وهم الآن يعملون في
الخدمات الدبلوماسية والوزارات أو
المعاهد المختصة . وعلى ما يلوح
ويصبح في الأوضاع السياسية
الجديدة مجال للتعاون المتوازن
والمتمتع بالجوانب مع دول الشرق
الأوسط أجمع ، وبينها تحتل مصر
محل التقدير ، لأنها بدون مبالغة ،
مركز الحياة السياسية والثقافية
العربية . ويسأل على اهتمام
تشيكوسلوفاكيا البالغ بتوطيد
التعاون مع مصر زيارة رئيسنا هافل
هنا في ديسمبر ١٩٩١ التي كانت
الأولى من نوعها . ويؤثر هذا إيجاباً
على تنمية العلاقات المتبادلة وفتح
حدودنا للسفر ، وحرية بث الآراء
والحرية الحقيقية ، في اعتناق الأديان
وإيفاد الخبراء والعلماء ، والطلاب
للإقامات الخارجية وحض النشاط
الخاص لرجال الأعمال والمثولين
وهم جزاً .

ومؤخراً اقيمت في براغ جمعية

المستعربين التشيكوسلوفاكيين ،
ثم أنشئت دار ابن رشد وهي مؤسسة
خاصة لنشر وإصدار الكتب والمجلات
العربية والترجمات الخ . وأعيد النظر
في الترجمة التشيكية للقرآن الكريم ،
بعد ٢٠ سنة وتحضر مشاريع عظيمة
للمعاجم والكتب المدرسية ويستمر
تعريف جمهورنا بالتراث الثقافي
والفني العربي الإسلامي .

ومن الواضح أن تنفيذ هذه
الخطط البالغة الأفاق يتوقف كذلك
على الاحتياطات والسعة الاقتصادية
وعلى درجة الاستقرار السياسي في
دولتنا . مع أن الأوضاع الحالية
مُعقّدة وحين يتم إجراء الإصلاحات
الجذرية فإننا لا نشك : أن تقاليد
استشرافنا اليابرة ، ومستوى
شخصياته في الوقت الحاضر ،
وحماسة جيل الشبان ، واجتهادهم
سنؤدي في جمهوريتنا إلى مزيد من
ازدهار هذا الفرع العلمي ، وإلى
تعرف المثلث على الثقافة العربية الفخمة
وإلى تقارب أمتينا .

الأقلام والهزّات

ومدانتها ، ليعملوا في البعثة التعليمية ، والرّى ، ومصر للأسمنت المسلّح وفرع الجامعة ، فهم يثرثرون عن الأسعار ، وموعد العودة ، ومزايا السكن في حى العمارات . كنّا أكثر من عشرة ، مستشارون منتدبون للتدريس في الحقوق ، مدرسون في العلوم عادوا تَوْأً من انجلترا بعد الدكتوراة . وكنا نتناول العشاء ، تحت تلك العريشة الفولكلورية الطابع في لئنادى ، حين توافقت صوت مدوّع لمة خاطفة ، مع صرخات بعض السيدات ، ولما نظرنا ، كان شيء ما يسقط على العريشة يندلع منه الدخان الكثيف ، بعدما اختلط اللفظ بالسعال بالصراخ وتلويحات

شعوبهم ، أو يبحثون لهم عن شعوب تحقق أفكارهم عن الدين والدنيا ؟ هكذا أسست في ذلك المساء الشتوى الدافئ ، ونحن في اللنادى العربى المصرى في إحدى أمسيات الخميس ، في الخرطوم . أمسية الخميس في هذا اللنادى غير كلّ الأمسى . فرح شعوبى ضاحٍ بالحياة الحقيقية ، شبان يمارسون الرياضة ، فتيات يجلسن في الحدائق ، يبادلن اصداقهن التلميحات ، مواعيد اللقاء ، وخطط المستقبل . فيما تذكرك صرخات الصبية يحى من أحياء الطبقة الوسطى في مصر . أما الآباء والأمهات الذين جاموا من قرى مصر

لا يمكنك حين تجد نفسك في الخرطوم ، إلا أن تتأمل ما حولك . شعب متاج بالحب ، محبٌ ، للحياة والنقص والشراب ، وسلطة تصادر هذا التاج ، ويتصفده في قوانين ضيقة تجتهد أن تحتوى الحياة وتحثّزها عيّا ، قوانين تنهى النهار في العاشرة ، وتطارد المفوية ، من خلال إلغاء الأحزاب ، والصحافة ، وحرية النشر والتعبير . إنها مفارقة عجيبة : لماذا تستورد الدولة قوانين الصحارى واعتقاد البوادى ، لتجبر الأفارقة المولعين بالنقص والشراب والشعر والموسيقى ، على الانصياع لما تخفنه مثل العليا ، ومكارم الأخلاق . وعلى الفور سنسأل : لماذا لا يغيرون

الأيدي . وفجأة ، من أقصى ملعب الكرة ، جاء شاب وهو يعدو ، قفز عاليا ، وفي لحظة كان هناك ، فوق العريشة ، وساعده يقذف الشيء الشرير الذي يطلق الدخان إلى خارج السور . ثم قفز إلى الأرض .

بعدها عرفنا أن ذلك الشاب آت ثوا من غرة ، ولذلك أدرك أن هذا الشيء الشرير الذي يطلق الدخان هو قنبلة مسيلة للدموع ، لكنها من نوع حديث خطر . وللمرة الأولى بعد شهر كامل ، أدرك أن الخرطوم يشوب صفاءها كدراؤه كدر الشيوعية ، الذي يؤكد السودانيين أن مياه النيل لا تزيله .

پرغم ذلك لم أستطع أن أكتب فرحتي ، في مساء اليوم التالي ، حين وقعت عيناى على النادى القبطى . كانت كلمة قبطى تعبر في رأسى معنى مضادة لما رأيته أمس . إن الحياة تجبر ادعاءها على التسليم بضرورة اختلاف المذاهب وتتوق الروى . كما أن أسلاف أحفاد أختاتون : قد أصروا على تمايزهم ، حين أصروا على قبطيتهم ، وعلموها لأشباههم وجيرانهم ، ولذلك ، وپرغم لون يشرى المختلف ، ودون سؤال ، دخلت إلى هذا النادى ، حيث قدر لى أن أشهد عرساً آخر مختلفاً عن

أعراس الزفاف الجماعى ، وإن أشهد أفريقيا الساخنة ، كما كنت قبل ذلك بعلم واحد فقط ، إخطاب صديقة إنريقية جنسيتها أوروبية ، على التلحية الأخرى من البحر الأحمر . كان المساء جميلاً ، وكان الجميع يرقصون ويفنون . وإيقت أننى لن أعذب نفسى أمام التلفزيون طلباً لقتل الوقت . فلسوف أنام عميقاً هذه الليلة .

في الأيام الأولى لحيشى إلى الخرطوم ، كان التلفزيون أحد وسائل الهروب من الأمسى الصامتة . كنت في البدء ، أفرج على البرامج التى يكتبها ضباط من همون بأنفسهم عن إنجازات الثورة « الإسلامية » في استصلاح الأراضي ، وإعداد الجيش لتحرير الجنوب من سكانه ، ودور الأمن في حماية الوطن ، لكننى بعد أن قتلت هذه البرامج تأملاً ، اكتشفت أن بإمكانى أن أجد شيئاً مسلحاً حتى حين موعد نشرة الأخبار ، وذلك بترك الصورة وإغلاق الصوت ، حيث يحصل المرء على عرض طريف من البانتوميم .

تنقسم النشرة الوحيدة التى تذيعها القناة الوحيدة في تلفزيون

الخرطوم إلى جزعين : الأول ، موسيقا صاخبة ، تتلوها صورة لغضاء ريفى ، ثم زوارق تسير في نهر - لابد أنه النيل ، وفي الجانب الأيمن صورة عملاقة ، للسيد الرئيس ، عميق العينين ، واسخ النظرات ، في ملابس عسكرية ، ثم تبدأ الأخبار المحلية المملة ، التى تكشف منها أن الحياة بهيجة ، ممثلة ، بالعرق والإنجاز ، والصمود . أما القسم الثانى ، القصير ، السريع ، فهو عن أخبار العالم ، والغرب بخاصة . والعجيب أن مصمم مقدمة النشرة ، يدرك الفروق بين المحل والدول من خلال اللقطات المرسية ، ففى مقابل الغضاء الريفى واليد العسكرية المتشنجة التى تؤدى التحية لرئيس الدولة ، سجد لقطة لصاروخ ينطلق إلى الفضاء من قاعدة كيب كندى ، ثم تتلوها لقطة لاعبة جمبال طائرة في الهواء . إنه الفارق بين عالمين حقاً .

والحديث عن التلفزيون يجرننا إلى حديث السلطة السياسية التى تحكم باسم الإسلام وموقفها من الفن .

يمكن القول إن السلطة تنظر للفن شذراً . حقاً إنها سلطنة - حتى الآن - عن إثارة قضيتيه بوضوح ، لكنها فيما يبدو لم تجد ما تقنع به

المواطنين من حجج للإعلان عن تحريره. لكن مهما يكن الأمر لا بد أن يزور السودان أن يلاحظ الدأب على حصار الفن وتوجيهه في مسارات معينة للقيام بدور الدعاوى السياسية، التي تنحصر في أغنان ترميزية، تدعو الجماهير إلى الالتفاف حول الثورة وقيادتها، وهجاء الخوارج من الديمقراطيين والماركسيين، والتمردين العملاء.

أما دور السينما فقد أغلقت، ولا بد لك من اللجوء إلى شرائط الفيديو، إن كنت من عشاق السينما، لكثك ستفاجأ بأن الأفلام المسروح باستيرادها، في غالبها أفلام من نوع خاص، هي أفلام المغامرات، والخيال العلمي والرعب، وبعض أفلام الجريمة، وقد فهمت من أحد باعة هذه الأفلام، أنها مناسبة لنا، لأنها تصور بشاعة مجتمعات الحضارة الغربية الكافرة، وتخلو من الجنس ومشكلات الشباب، وهي في النهاية تنتهي دائماً بانتصار الخير وهزيمة الشر. وفي سهرة الخميس في التلفزيون، يوجد برنامج عن السينما، يذكر للوهلة الأولى بد نأدي السينما، في مصر، لكنه متخصص في عرض أفلام عن

الرعب والمغامرات الشريفة، بل وأفلام دراكولا، وهي أفلام يتم تهذيبها فيتكش الفيلم إلى نصف ضاعة فقط. فمقص الرقيب لا يترك مشهداً من مشاهد الحب أو الجنس أو الرقص إلا شذبه. ولك أن تتصور أن تغلق التلفزيون في الواحدة صباحاً، وتذهب إلى النوم، ليظل الكونت دراكولا بأنثياه البشعة، يطاردك، في كوابيس طويلة.

وفي مثل هذا السياق لا يمكن أن يوجد - بالطبع - مسرح فالمسرح بمثابة محكمة المجتمع، ومن ثم لا يمكن وجوده إلا في جو ديمقراطي حر، ثمة دار مسرحية للاحتفالات، اسمها قاعة الصداقة، ولكنها لا تقدم شيئاً ذا بال. والمرة الوحيدة التي ذهبت إليها كانت لرؤية عرض عن «برلمان النساء» لارستوفان، واتصرفت سريعاً بعد أن رأيت المسرحي اليوناني، وقد صار أقرب لخطباء المساجد.

الطريف أن أحد كتّاب الثورة الإسلامية كتب مقالاً نشر في إحدى الصحف اليومية، بعنوان (الشرك في الأغنية السودانية) يتحدث فيه حديثاً مسلياً، عن أنك حين تخاطب

من تحب قائلاً له: يامعبدى، فقد اشركت بالله الواحد الأحد. وقد حملت إلى القفال إحدى طليباتي الذكيكات - ومعه بعض مقالات لإسلاميين مصريين/يقرن الفن بالكتب والغواية. كانت الفتاة تكتب شعراً، ويضع الضواطر، وبعد قراءة المقال، وفتاوى مشايخ جريدة الشعب المصرية، كتبت عن الكتابة، وكانت النتيجة أن أصيبت بالاكنتاب. وبعد مناقشات طويلة بدأ أن الفتاة قد وجدت حلاً لها واجسها. فقد عادت بعد فترة قصيرة، ومعهما قصيدة جديدة، وبعد أن استعادت الشعر، استعادت عفائتها وصحتها.

هكذا يتم حصار الفن، ولذلك ليس غريباً أن تخلو الخرطوم من أبنائها المبدعين المنتشرين في الأفاق، يدافعون عن شرف الثقافة، ويحطمون بالعودة.

وهكذا وجدت بعض ما يجيب عن سؤال ظل يؤرقني قبل عودتي، وهو: لماذا يكثر المرضى العصبيين في شوارع الخرطوم المقرية، ويعرت من يدفع بالناس إلى الجنون، والاكنتاب.

أصدقاء إبداع

تواصل (إبداع) تقديم مختاراتها من شعر أصدقائها ، وكنا في العدد الماضي قد قدمنا قصيدتين للشاعرين « حسين غريب » و « سامي عبد الجليل الغيلاني » ، ورددنا لهما مكافأة رمزية على سبيل تشجيع هؤلاء الأصدقاء الشعراء ، إلى أن نجد من إنتاجهم ما يستحق النشر في متن المجلة .

ونواصل اليوم هذا التقليد ، فنقدم من هذه المختارات قصيدتين للشاعرين : « اشرف البطحيطي » و « احمد محمد حسن علي » .

شعر : اشرف البطحيطي

القلوب المنيمة

القلوب المنيمة في اللوح
تضاعف أوجعاً مني
فهذه تحصيل أول شعري
أنت تحريك غيبتك الأحرف
أنت تشرع في سحب النوار
أأنت تفتح في النفس ؟
يفتحك رمال التذكارات
أأنت للليل الغامض
تتمنى خلأاً فيضياً
أأنت أملكك المنيمة
ويكبت ويثبت ولم تمنع
منع مني من عني الجرح
فيك الحزن من النور
أنت تحريك غيبتك الأحرف
أنت يا قدراً يا نأماً .. فت
منع مني من النفس ؟
ب. وبأهل في قبر الأمس ؟
أستلمت الحاتك والاسى
بغراقك خلف المنيمة ؟
في قلب الألفى وأنمنا
في يوم رجأاً لرموتنا ؟

أأنت أذمنت المنيمة
تفتك حص الأيام وش
أأنت في حصر الحس
يتملك إسماعيل السواد
أأنت أجميماً أو أكثر ؟
يتملك تلك ؟ لا يحد ؟
لا تملك حتى أن تمسك
الرحمة حزن منقوش
ويصاب صغارته الأنا
تلقى منيراً مضمناً ؟
تتألق الفكرة بالفتح
فتتألى منه هذا النظر ؟
أأنت أجميماً أو أكثر ؟
تتملك تلك ؟ لا يحد ؟
لا تملك حتى أن تمسك
الرحمة حزن منقوش

شعر : احمد محمد حسن علي

خبرة قليل

ذاك لحي ...
له تسعين قناعاً ..
لكن .. يعلم في رجبى ..

فبريك هل أوسطرت على وجهي صورة
ومضيت بخطوتي ...
وتلفعت فؤيتي ..
سنياركنا المشهد .. أم
نغدو مسخين ؟
ذاك أخى ...
لَه إرعاء البلاء
ولى إصفاء الضعفاء
لكر الأذان الملعون
تُعرض عن حكمته
وتراودنى أن أخرج
عن صمتي
وئيل ...
أأكلُ من (الصمت)

أم أمنته أداني ؟
ذاك أخى ...
يؤمل في الفِرداء
تطويه قلوب (الضلّاء)
تؤويه قصور ثراء
ويرى أسماني شيا
أعرف أنى لو أمنته الثوب فلن يفهم دفئا
وأنا .. أغدو في الحالين شقيا ..
ذاك أخى .. يصير وهج
غيري
ويعريد في ساح يلقى
لكن ... لا يبصرنى
إلا وجه جنونى ..

ردود خاصة

● الأستاذ /خالد فهمي إبراهيم الفارس -
القاهرة :

نحن بالطبع ندعو إلى الحوار الفكري
ونعمل على تشجيعه وتثباته ، من حيث هو
اللفة الوحيدة التي يجب على كل صاحب رأى
أن يلقنها ويثبت بها في مواجهة الرأي
الأخر ، ومن حيث هي الطريقة المثلى للتفويض
بتفاننا من كبروتها المصاحبة ، يدفعها
لاستئناف ما بدأه وواد التنوير العظام في
الأمس القريب .

غير أن الصفحات الخمس التي حاولت
فيها أن توجّه تاريخ الفكر البشري من
سقراط حتى يومف القرضوى ، وسودتها
بالتفريح والمزج حين سمحت للانفعالات أن

تلاود عثلك ؛ ليست من الحوار في شيء ، فهي
بعيدة تماما عن لغته وأصوله المعروفة ، إذ
أن للسلب ، والالتهامات التي تلقى جزافا ،
اسماً آخر غير (الحوار) .

هذا فضلا عن الاغلاط المنهجية
والادعاءات والمطويات غير الصحيحة التي
امتلات بها صفحاتك ، فانت مثلا تتحدث عن
« شوقي الطويل » وكذلك لم تعلم أنه
صاحب كتاب (قصة الاضطهاد الديني في
المسيحية والإسلام) وكتاب : (قصة النزاع
بين الدين والفلسفة) !

إن الحوار يا أستاذ خالد ليس سوى
فكرة تواجه فكرة ، وعقل يجادل عقلا ، من
منطلق أن العقل الآخر قد يكون هو المصيب ،

ورب أن تجد منك ما يربى إلى هذا المستوى
الموضوعي ، نعتذر عن نشر ما أرسلته إلينا
باسم الحوار .

● الصديق الشاعر/حسين أحمد
إسماعيل -بنها :

لم تتأخر في الرد عليك إلا بسبب حيرتنا
مع قصيدتك (فيران) ، فالقصيدة -
بلا شك -فيها مقدرة على التصوير وفهم للغة
الشاعر ، غير أنها مع ذلك لا تخلو من
الاضطراب في أكثر من موضع ، خاصة من
الناحية العروضية ، ونرجو أن تراجع السطر
الثالث والسادس والسابع من القطع الثاني
(نقل الصباح) .

● **الصدیق الشاعر/مصطفى عتق**
الديسفي - المنصورة :

إن من حلك ومن حل أدباء (الدنيا) ، إن
 نضج إلى ما ورد برسانك من اهتمام وحسن
 متابعة لما دار على صفحات اللحظة ، خاصة
 تهجيك الشكر والتقدير للموقف الواسع
 المسئول الذي وقفه أدباء (الدنيا) وعظم
 المثقفين الآخرين إزاء الاقتراءات التي
 يدسها البعض على (إبداع) و (فصول) .
 ونحن بمورنا نشكر لك هذا الموقف ، وتعدك
 بأن نكون دائماً عند حسن ظلك .

● **الامدقاء : محمد الرفاعي صافي -**
 الحلة الكبرى ، و محمد أحمد إبراهيم
 عيسى - المنصورة : و صلاح رفعت
 عبد العظيم - القاهرة ، و فروت مكيد
 عبد الموجود - كوم حمادة ، و عادل
 فخر الدين - بنسنة - مرسى : و محمود
 عبد العزيز عبد المجيد - كفر الشيخ
 ومحمد عبد السلام السديري -
 الإسكندرية - وشال ظريف - المنيا :
 ومصطفى عيسى - أخميم ، ومحمد محمد
 حسين - حلوان ؛ ويأسر السيد - كفر
 الشيخ ؛ وإبراهيم فروح - الحلة ؛ وأحمد

مصطفى كرننداش - الإمارات ؛
 و « إسماعيل تافر » - الدوحة ؛ و « طارق
 عبد الحفيظ » - القاهرة ؛ و محمد
 سعيد رشاد - الإسمايلية ؛ و صلاح
 صلاح الدين إبراهيم - المنيا ، و محمد
 السيد - الحلة الكبرى ، حسن ربيع -
 القاهرة ؛ وفيصل فؤاد - الإسكندرية ،
 وأشرف أبو العز - حلوان ، ومحمد محمد
 محمد علي - قنا ؛ ومحسن فتحى معوض -
 المنصورة ، ورضا أبو الماعلى - الحلة ؛
 وجمال نصير - القاهرة ، وصلاح على صالح -
 القاهرة ؛ وأيمن السكرى - دمهور .

فصائنكم لا تزال تدور في إطار المحاولات
 الشعرية التي لم يكتمل لها بعد قوامها
 الفني ، من تصوير وتشكيل وترويض للغة
 والإيقاع ، بحيث تتبدى من خلال ذلك كله
 سيطرة الشاعر على عمله وقدرته على أن
 يخرج به ناضجاً متوازناً واضحاً للسمات ،
 قابلاً لأن تتوجه به إلى الآخرين من القراء .
 رمود قصيرة :

○ **الصدیق/عتق علي محمد :**
 اقتراحك بتقديم أتمودج الشعر الملهو
 بالأخطاء الغوية والمروحية حتى يتعلم منه

الامدقاء في هذا الباب ، اقتراح تغنى عن
 النماذج العديدة التي تصلنا كل شهر وفيها
 الكفاية .

● **الصدیق/محمد أحمد عيسى -**
 المنصورة : لم نجد فيما أرسلته من أشعار
 شيئاً يصلح للنشر سوى هذه القطعة المهداة
 إلى (طه حسين) ، وقد أصلحت فيها بعض
 الخلل العروشى :

إلى طه حسين
 جلستُ بمقعد التعليم
 فكتبتُ مفتتَ المصغر
 تشق الليلة الظلماء
 ، حتى مطلع الفجر
 تشوش الماء بصاراً
 وتطوى شاطئ البحر
 وتهدى الناس آيات
 من الأسفار والفكر
 قديماً قيل : زنديق
 يتال البعض : لا تدري
 ومنذ قرات ما كتبوا
 أحسن الحب بالأسعير
 لسانت للفرس السبأ
 ق ، تبع الصب والخير

فى العدد القادم

تقرأ هؤلاء :

الدراسات والمتابعات

شاكور عبد الحميد
حسن طلب

ابراهيم العريس
ناصر الحلواني

صبرى حافظ
محمد مجدى

القصص :

ابراهيم عبد المجيد
عاطف فتحي

محمد حافظ رجب
عز الدين سعيد
طله وادى

احمد الشيخ
جهاد عبد الجبار الكبسى
عبد الوهاب الاسوانى

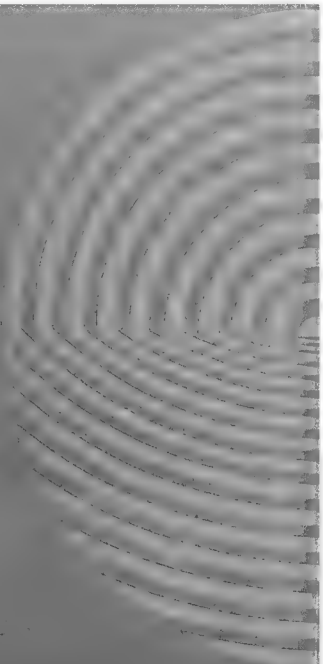
الشعر :

امال السيد محمد
حسن طلب

ابراهيم عيسى ياسين
حميدة عيد الله حميدة

سيف الرجبى
الحبيب الهملى

لغة

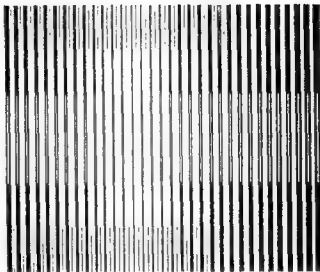


العدد التاسع • سبتمبر ١٩٩٤

المحامي



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

سليمان هياني حسن طلب

مدير التحرير ناصر أديب

المشرف الفني نجوى شلبى





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكروت ٧٥٠ ليرة - قطر ٨ ريال - الكويت - البحرين ٧٥٠ ليرة - سوريا ٤٠ ليرة - لبنان ١٠٠٠ ليرة - الأردن ١٥٠٠ ليرة - الجزائر - السعودية ٨ ريال - السودان ٢٢٥ ليرة - تونس ٢٠٠٠ مليم - الجزائر ١٤ دينار - المغرب ٣٠ درهم - اليمن ٣٠ ريال - ليبيا ١٠٠ دينار - الإمارات ٨ درهم - سلطنة عمان ٨٠٠ روبية - غزة والقسملة ١٠٠ سنت - لندن ١٥٠ ليرة - نيويورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٢ جنيهًا مصريًا شاملًا البريد .
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولارًا للأفراد ٢٨,٧ دولارًا للهيئات
مضافًا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
وأمریکا وأوروبا ١٨ دولارًا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي .

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص :
ب ٦٦٦ - تلفون : ٢٩٢٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

لندن : جنيه واحد

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتكلم بنشر ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المجلد

السنه التاسعة • سبتمبر ١٩٩٢ • ربيع الأول ١٤١٣

هذا العدد

١٩	عمه فاروق كارل هايد ت: حسن الجورج	٤	في الذكرى الشعر
	• الفن التشكيلي إيلاقات سريعة وديناميكية ملانة في معرض عبد الغنم عوض محمد طه حسين	٨	ياساق الجليل سليمان العيسى
	• الدراسات ملف خاص عن يوسف إدريس في ذكرى الأولى د فراتير، يوسف إدريس محمد أمين العالم	١٠٢	خط الزوال محمد صالح
١٩	يوسف ايها الصديق صلاح فضل	١٠٧	قصيدة الأسباج عزت الطيحي
٢٦	قانون الصمت والدين والجيش في عالم يوسف إدريس مصطفى بويحيى	١٠٩	للتواويس حالاتها عبد الغنم هادي يوسف
٢٨	الإبداع وظلاله الطفل مراد وجيه	١١٢	سفر الطفولة علي سليمان
١٢٨	حين يأتي الغريق ابراهيم العريس	١١٨	مرايا عبد العزيز مراد
	• المتابعات إبداع، في الصحافة الفرنسية الكاثراند بركشباتي		• القصة مرايا دوس برازيريس جابريل جارتيا ماركث
١٤٤	ورقة عمل للمسرح المصري حاتم شعاعه مدي الحسني	٣٥	حكاية سكندرية ماشادري أميس
١٤٢	الإرهاب والكتاب جورج انسي	٤٥	امراة متريجة حقا ابوسبي نوكول
	• مكتبة ابداء الطاح المصري بين فلام الليل وفلام الهم شمس الدين مريسي	٥٢	اشباح ميدان ظفون ت: خليل كلفت
١٥٧	• الرسائل جون كيدج (فيويرة) أحمد مريسي	٥٩	الحواشي سكراتيس سيركاس
١٩٣	الرجحان والوردة (باريس) اسما عيل صبري	٦٥	الغزل ت: محمد قاسم
١٩٧	الموسيقى الشعبية الاسبانية (مغربي) محمد السيد علي	٧٠	العجوز من يبيع حمارة ذيا بن فر
١٧٠	الادب الانتمري بالعربية (عويهاون) سليمان فرياش	٧٣	طيف في حديقة الخرد ت: لؤاد قنديل
١٧٥		٧٩	الكلمة الأخيرة ت: أحمد شليل الخطيب
		٩٠	ت: سامية الجندي

فى الذكرى

الحديث أيضا ، هى كلمة «الذكرى» . وهى كذلك فى القرآن الكريم . فقد وردت هذه الكلمة فى بمشتقاتها المختلفة نحو خمس وستين مرة ، فى نحو سبعين سورة ، أى فى أكثر من نصف سور القرآن .

والذكرى استحضار الشيء فى القلب والعلم به . والذكر الحكيم هو القرآن ، والذكر إطلاقا هو الكتاب عامة ، وهو الحديث والنطق ، وهو الشرف ، وهو التأمل والتدبر ، وهو النبوة ، وهو الولاء وعدم النسيان .

الثقافة العربية ذكر لأن الذكر علم ومعرفة وتأمل وتدبر وتفكير . والمعرفة بهذا المعنى معرفة مباشرة . حدس وتجربة ، اكتشاف واختيار شخصى ، بالكيان

يبدو أن الأستاذ جاك بيريك المستشرق الفرنسى المعروف هو الذى لفت نظرى إلى المكانة التى تحتلها فكرة الذكرى فى الثقافة العربية ، وذلك فى أول درس القاه فى الكوليج دو فرانس عن طه حسين حوالى عام ألف وتسعمائة وستة وسبعين .

وأظن أنه بدأ دروسه عن طه حسين بدرس عن كتاب «الأيام» الذى يعرفه العرب جيدا ، كما يعرفه الفرنسيون أيضا ، أو فريق منهم ، بفضل الكلمة الجميلة التى قدم بها أندريه جيد الترجمة الفرنسية للجزء الأول من الكتاب .

والواقع أن جاك بيريك على حق ، فالكلمة المحورية فى الشعر العربى القديم وربما فى الشعر العربى

كله . باليد والقلب والذاكرة واللسان . وهى ليست علما فحسب ، بل هى علم وعمل ، فليس العمل إلا ما يدفع إليه القلب ويرضاه العقل ويتشهد بصحته التجربة ، ومن هنا قيمتها الأخلاقية .

لم تكن الثقافة العربية في يوم من الأيام مجرد كتابة ، أى أنها لم تنحصر في نطاق الصنعة ، بل كانت دائما اختبارا وامتحانا ومعاناة . كانت هوى ومنطقا وإيقاعا ، ولم تكن رموزا محايدة أو مجرد علامات ، بل كانت هما أخلاقيا ناصبا ، وإحساسا حارقا بالمسئولية ، ودعوة للالتزام الحق والعدل والجمال .
الذكرى إذن في ثقافتنا هى جوهر المعرفة ، وهى أسلوب المعرفة أيضا ، وغايتها كذلك .

من خلال هذا المفهوم نحتمى بالذكرى الأولى لوفاة يوسف إدريس . نريد أن نقول إن يوسف إدريس الذى رحل عنا في العام الماضى حى في نفوسنا . وليست حياته فينا مجرد حضور يقاوم النسيان ، لكنها معرفة نامية فاعلة مؤثرة ، تساعدنا على أن نصحح فهمنا له ، وفهمنا لأنفسنا ، وفهمنا للكتابة ، وفهمنا للحياة . وعندما نقرأ مقالات هذا العدد في يوسف إدريس ، وخاصة مقالة محمود أمين العالم، سترى أن هذا الكلام ليس جزافا .

وإذا كانت ذكرى يوسف إدريس قد لفتتنا إلى التفكير في الماضي ، فقد لفتتنا أيضا إلى التفكير في الحاضر والمستقبل .

يصف النقاد واقعية ماركيز بأنها واقعية سحرية .
وبعض القراء يفهم من هذه العبارة أن الكاتب يمزج
في قصصه الواقع بالخيال . والحقيقة أن السحر في
قصص ماركيز ورواياته لا يأتي من الخيال أو من
الوهم أو الخرافة ، بل يأتي من التوغل في أعماق
الواقع وكشف طبقاته المستورة وكنوزه المدهشة .

إذا كان جوهر القصص هو الذكر ، وإذا كانت القصة
شكلا من التذكر ، فجايريل جارسيا ماركيز يقدم لنا
في قصته نموذجا من التذكر بالمعنى العربى للكلمة .
وما أبأس أن نصهر الواقع فيما تلمسه الأيدي ،
وما تراء العين .

والغائب الحاضر في هذا العدد هو الشاعر الكبير
صلاح عبد الصبور . إنه غائب لأن الكتابة اللائقة به
لم تصلنا بعد . ولكنه حاضر بخطواته الرائدة ، وقامته

كان يوسف إدريس سيد القصة العربية القصيرة
بلا منازع ، فما الذي نستطيع أن نقدمه للقصة
العربية القصيرة اليوم ؟

قلنا نختار عشر قصص من مختلف الآداب
الأجنبية ، بعضها كتب في القرن الماضي ، وبعضها
كتب منذ سنوات قليلة ، وننشرها في هذا العدد تحية
ليوسف إدريس . وسوف يرى القارئ بعد أن يطالع
هذه المختارات أن يوسف إدريس كان كاتباً كبيراً
بمقاييسنا ومقاييس الآخرين ، وأن الأجيال الجديدة
من القصاصين المصريين والعرب ليست بعيدة عن
هذا المستوى . ولاشك أن لدينا قصاصين يفوقون
زملاء لهم في مختلف أنحاء العالم ، لكن هذا
لا يمنعهم من أن يتعلموا من الآخرين . وأنا أرشح
لهم قصة بالذات ادعواهم إلى قراءتها مرات ومرات ،
هي قصة دماريا دوس برازيريس ، للكاتب الكولومبي
الشهير جابريل جارسيا ماركيز .

العالية ، وشعره الذى لا ينسخه تجديد ولا يدانيه تقليد .

بعضهم يتصور أن شعر صلاح عبد الصبور مجرد كلام حميم ، فإذا نظم هو كلاماً غير حميم فقد تجاوز الشاعر الرائد . وبعضهم على العكس يظن أنه لو وضع الثثرة في بحر الرجز صار شاعراً هو الآخر . هؤلاء هؤلاء من واجبه أن يتعلموا معنى الذكرى ليدركوا أن أحدا لا يستطيع أن يتجاوز أحداً لأن لكل شاعر مداره ، كما أن أحداً لا يستطيع مهما حاول أن يكرر سواه .



بقيت كلمة عن اهتمام الصحافة الأجنبية بهذه المجلة . ففي إسرائيل الماضى نشرت صحيفة «الكريستيان ساينس مونيتور» الأمريكية ذائعة الصيت مقالة أشادت فيها بالعدد الذى أصدرناه حول

«الإبداع والعريه» . وما هي صحيفة «لوموند» أهم الصحف الفرنسية على الإطلاق تنشره في مقالة ترجمناها بالنص ونشرناها هنا بالعدد الذى أصدرناه حول اغتيال فرج فودة .

لقد كتبت صحتف كثيرة في الداخل والخارج عن هذا الحادث الرهيب ، لكن صحيفة «لوموند» لم تتوقف إلا عند مجلة «إبداع» .

ولا شك أن هذا قد أَرْضَانَا ، فإن يصل ذكر «إبداع» إلى القارئ الفرنسى بعد أن وصل لذكرها إلى القارئ الأمريكى شيء يثير الاحساس بالثققة ويجدد المعزم على مضاعفة الجهد ومواصلة الطريق .

لكننا على يقين أننا لم ننفذ إلى القارئ الأجنبى إلا من خلال القارئ المصرى والعربى الذى نتجه إليه قبل غيره ، ونحن على ثقة من أن الطريق الصحيح إليه هو الطريق الصحيح إلى الآخرين .

يا ساقى الجيل

إلى الموسيقار محمد عبد الوهاب

الصَّوْتُ صَوْتُكَ ..

وَلَهُ الْخَلْدُ بَيْنَهُمُ

يا ساقى الجيلِ أَصْفَى مَا سَقَى وَتُرِّ

تَقْنَى الْكَرِيمُ ..

وَبَقِيَ أَنْتَ خَمْرُنَا

تُقَطِّرُ الْمَلَأَ الْأَعْلَى وَتَعْتَصِرُ

يَالَيْلِ !

وَانْسَكَبَتْ فِي اللَّيْلِ خَنْجَرُهُ

وَعَطَرَ الشَّرْقَ نَبْضُ سَاحِرٍ عَمِلُ
الصَّوْتُ صَوْتُكَ ..

والدنيا مِسَاحَتُنَا ..
عُمُرُ يُجَدِّدُهُ فِي نَبْرَةٍ عُمُرُ

قُلْتُ : الِينَابِيعُ ..
قَالَتْ : لِمَ تَذُقُ شَفَاةً

هذا السُّلَافُ ..
ولم يَطْمَحْ بِهِ مَكْرُ
يا سَاقِيَ الْجَبِيلِ ..
غَاضَتِ أَلْفُ سَاقِيَةٍ
وَأَنْتَ بِالنَّشْوَةِ الْعَذْرَاءِ تَأْتَنَزُّ

تَصُبُّ سَحْرَكَ فِي أَعْمَارِنَا سَفَرًا
تَذْوِبُ فِيهِ الْفِقَارُ الْفُجْرُ وَالسُّفْرُ
وَتَنْزِدُ الدَّرَبَ وَاحِدَاتٍ مُتَضَرِّعَةً
يَخْضَرُّ فِي كُلِّ لَحْنٍ شَاعِرٌ قَمَرُ
بَغْدَادُ وَالشَّامُ مِثْلُ الْأَرْضِ غَمْفَمَةٌ

سكرى .. وموجة حبّ ليس تنحسرُ

ويعطشُ المغرب الأقصى ..

فتترعها

كأساً ..

ويشربُ حتى الظلّ والشجرُ

الصوتُ صوتك ..

مدّ الأرض أغنيةً

فالشعرُ يطوي جناحيه ..

ويعتذر ..



الطائرُ انداح في الافاق

وامتدّ كالنيل في الاعماق

كالسحر ، كالمطر المذّار ، يجتاحُ

تهفو الملايين عطشاً .. وهو يجتاحُ

تُعمى السماء وتُعمى الأرض هذا الصوتُ

في كل بيت .. يعيش الصوتُ

يودّع الحبّ في كل القلوب الصوتُ

ونحن أطفاله .. نقتات حُلُم الصوت

نجرى وراء الصدى .. واللحن ينداحُ

كالسحر ، كالمطر الدفائي ، يجتاحُ
تهفو الملايين عطشى .. والصدى نَهْوَ
يودعُ الحب .. بالأكباد ينصهرُ



مازلت يا « جارة الوادي »^(١) ..
طُفولتنا ..

تَنسَاحُ في الحارة الأحلام والذُكُورُ

والحى حولك مشدودٌ على نَفَمٍ
جِنُّ تَرْقِيقٍ فيكِ الاله ..
أم بُشُرٌ ؟

عَرُشَتِ في بيتنا .. والعمرُ سوسنةُ
لم تَنْفُتِجْ .. وُلُذْنَا قَرَمِيدِنَا خَدْرُ
وَبُحْتُ تَمْشِيْنَ في أهدِاقِنَا أَرْقَا
وَيَنْتَشِي الصَّعْتُ والجدرانُ والصَّجَرُ
يا ساقِي الرِّقْعِ الصَّائِي مَرَاتِنَا
طفلاً عَشَقْتُكَ ..
والآمالُ تَشْتَجِرُ

(١) إشارة إلى رابعة عبد الوهاب المعروفة « يا جارة الوادي » .

البائسونَ الحَزَانِي ..

أهلُ قَرْيَتِنَا^(٢)

على لِيَالِيكَ ..

كَمْ عَاشُوا .. وَكَمْ سَهِرُوا !

كَمْ قَلَدُوا الصَّادِخَ الْجَبَّارَ .. عَلَّ سَنَأَ

مِنَ السَّمَاءِ .. عَلَى الْأَفْوَاهِ يَنْكَبِرُ

أَعْطَيْتَهُمْ لَذَّةَ النَّفْسِ .. وَزَوَّعَتْهَا

وَمَا لِيَابِسَةٍ فِي عَيْشِهِمْ أَثَرُ

يَتَسَوَّرُ عِنْدَكَ دُنْيَاهُمْ ..

وَمَا خَمَلْتُ

مِنَ الشَّقَاءِ .. فَلَا شَكْوَى وَلَا ضَجْرُ

يَنْسَابُ صَوْتُهُ فِي أَوْجَاعِهِمْ فَرْحاً

وَيَوِّقُ الْعَمُ فِي الْأَضْلَاعِ وَالْكَدْرُ

أَخْلَى مِنَ الرُّغْمِ ..

وَقَمَّ .. يَقْرُسُونَ بِهِ

بُسْطَ النِّعَمِ ..

وَتَعْلُو الْجَنَّةُ السُّرُرُ

(٢) النُّهْرِيَّة .. قرية الشاعر في شمال سورية

وأرسلُ الشعَرَ في كُرْاسَتِي ، رَغْباً
وفي سَمَواتِكَ الخُضراءِ أنفَعُ

أَوَاه .. يا جارتِي ..

ماذا فعلتِ بنا ؟

غَطَّيْ جَدِيدَ الرمالِ العُشْبَ والزُّهْرَ



ويُكَبِّرُ العَمْرُ والسُّمُورُ

وتَصِمْتُ الدَّائِرَ ..

تَنأَى العَصافِيرُ عنها .. تُقْفِرُ الأَغْصَانُ

لَكِنَّ أَحْزَانَنَا تَبْقَى هِيَ الأَحْزَانُ

ونَلْتَقِيكَ .. إذا ما غَابَتِ الشُّطُورُ

وَابْجَزَ الهمُّ فِينَا .. حَيْثُ لا نَجْمَةٌ

في الأَلْفَيِّ ..

لا رَنوةَ جَذَلَى .. ولا بَسْمَةٍ ..

تُطَلُّ في لَيْلِنَا الدَّاجِي فتَمْلَأُهُ

شِعْراً وخَمْراً ، ويَحُلُو الوِزْدُ والصُّدْرُ

كَمْ « رُبَّتِ الرُّوحُ » في اعْطَافِ أَغْنِيَةٍ

وطَلَعَ فِينَا شِراعُ مُوزِقٍ نَضْرُ

أَبَا الذُّرَّا ..
كلما غادرت واحدة
أبدعت أخرى ..
ويُعَيِّى القاططُ الثَّمَرُ
قَرْنٌ مِنَ التَّعَبِ الْخَلَاقِي .. تتركه
إِزْنًا .. كَانَ الْعَنَاءُ الْمُشْتَهَى قَدَرُ
الْأَلْهَمُونَ وراءَ المجد .. أنتَ لهم
دَرْسٌ .. إِذَا فَتَحْتَ أَمْجَادَهَا السَّيْرُ

تَطُوفُ حِينًا عَلَى التَّارِيخِ .. تَبْعُهُ
قَصِيدَةٌ . وَتَهْزُ الْعَابِرُ الصُّورُ
وَمَا سَمِعْتُكَ إِلَّا ضَعُفْتُ عَنْ رَشْدِي
فِي غَيْمَةٍ ضَاعَ فِي أَنْجَائِهَا السَّخَرُ
الصَّوْتُ صَوْتُكَ ..

خَالَطَتِ الْحَيَاةَ بِهِ
سِرٌّ عَلَى الْمُعْجَزِ الْغُلُوِيِّ مُقْتَدِرُ
يَمُرُّ بِالنَّسَمَةِ السَّمَرَاءِ هَامِسَةً
فِي آهَتَيْنِ .. وَبِالشَّلَالِ .. يَنْحَدِرُ

تفوَّضُ في « المعبد » (٢) الغافي على أزلٍ
 فَيُنْصَبُ الأزلُ الغافي وَيَذْكَرُ
 اللُّيلُ ساجِدٌ ..
 وأُصْغِي .. والهديلُ على
 جَفْنِي .. وفي عَصْبِي ..
 يبدو ويستترُ
 وأنتَ تهتِفُ بالأسرارِ .. تمنحُها
 نبضَ العروقي ..
 وتَهْوِي دُونَكَ السُّتُرُ ..
 غَلُغَلَتْ في رَهْبَةِ المجهولِ هيمَةً
 صحبا بها الجنْدُ ، والاطلالُ ، والسُّمُةُ
 وكاد « آمونُ » أَنْ يَلْقَاكَ تَمَتُّةُ
 وكاد يغسلُ ليلَ الرهبةِ المَطَرُ



يا صادقَ الجبلِ ..
 كم جيلٍ مررتَ بهِ
 مُقَرَّدًا .. ماوئى عودٍ ولا وَتَرٍ
 مَهزَّتْها بدماءِ الفَنِّ مَلَحَمَةً

(٢) إشارة إلى قصيدة « الكرنك » .. إحدى قسم عبد الوهاب الخالدة .

ما تنتهى أنجم فيها ولا غُرُ

تَظَلُّ فينا ..

على أقدابنا أبداً

أُسْطُورَةٌ في المدى الغُريانِ تَنسُجُ

إذا تعبنا تَرْشُفُنَاكَ مَهْدَةً

سُكْرَى .. وراح الضبابُ المرُّ يندحرُ

مُسَائِرُ أَنْتَ ؟

لا .. لا ..

أَنْتَ في دَمِينَا

والصوتُ صَوْتُكَ ..

مِلءُ الخُلْدِ ينهمرُ



« فرافير » يوسف إدريس (قراءة جديدة)

وذاك ، القيمة التلصيرية الكبيرة التي كان يملكها يوسف إدريس . لقد كان الصوت الصارخ في بُرَيْتْنا ، الخنفر أحيانا بالرعد ، والصواعق ، والمبشر أحيانا أخرى بالرعد والصواعق ، أو الخنفر لها في كثير من الأحيان تلجيرا ثقافيا في مختلف جوانب حياتنا .

ولقد كنا نتعامل في حياتنا اليومية مع يوسف إدريس ، مع فكره وأدبه ومواقفه تعاملًا يتعدد ويختلف ويتنوع بتعدد واختلاف وتنوع الأيام والأعمال والمواقف ، وعندما يغيب عنا اليوم يوسف إدريس ، لا نلث أن تتلافى الاختلافات وتتوحد التعددات والتفويجات ، لتتجلى في النهاية المنظومة المتكاملة الرائعة التي يملكها يوسف إدريس ككاتب ومواطن وإنسان ، مما يضاهف إحساننا بالفقد ، وبما يفرض علينا إعادة القراءة لكل ما كتبناه من قبل عن يوسف إدريس .

على أنه مما يضاهف حزننا ، أن إعادة القراءة التي يقوم بها بعض كتابنا هذه الأيام ، تنسم بالاستسلام

أن نكتب في مناسبة ما ، لا يعنى بالضرورة أننا نكتب عن هذه المناسبة ، وإنما يعنى أن تكون المناسبة تفجيرا لما هو أكبر من حدود المناسبة نفسها . فعندما أضرع بضرورة أن امسك بالقلم لأكتب عن أديبنا الكبير العزيز يوسف إدريس بمناسبة مرور عام على وفاته ، فلمست أكتب عن هذه المناسبة الزمنية المحددة ، وإنما أكتب عن مقدار ما أستشعره ، ويستشعره اللآلين من قراء يوسف إدريس — طوال هذا العام — من افتقاد حقيقي له في حياتنا الأدبية والفكرية والسياسية والاجتماعية ، بل ببساطة ، في حياتنا المصرية عامة ، بكل ما تعنيه هذه المصرية من خصوصية وحميمية .

فلقد كان يوسف إدريس طوال الأربعين سنة الماضية ، معنى من معاني مصريتنا ، وركناً إبداعيا من أركانها ، نختلف أو نتفق معه في هذه القصة أو الرواية أو المسرحية أو تلك ، في هذا الرأي أو الموقف أو السلوك أو ذلك ، ولكن تبقى فوق هذا وذلك ، وربما بسبب هذا

والاستخفاف والتجنى على ما يمثله يوسف إدريس من قيمة إبداعية كبيرة في أدبنا المعاصر كله .

وفي الكتاب الفخم الضخم القيم الذي أصدرته هيئة الكتاب عن يوسف إدريس بعد وفاته ميلادية ، نشره مقالاً صغيراً بعنوان « من أجل قراءة جديدة ليوسف إدريس » ثم سارعت — تنفيذاً لذلك — إلى كتابة مقال مطول في مجلة « إبداع » عن عالم يوسف إدريس القصصي ، أحاول فيه مراجعة كتاباتي السابقة عن بعض مجموعاته القصصية ، وتحديد الملامح الأساسية لهذا العالم القصصي .

ولهذا فكرت — هذه المرة — وأنا أعاني الإحساس بفقدته ، أن أستعيد معاشتي لأدبه بمرآة ما سبق أن كتبت عن مسرحه وبخاصة مسرحيته الفرافير التي أثار المقال الذي كتبت عنها كثيراً من الاختلاف عند نشره في مجلة الصور في أواخر عام ١٩٦٤ فيما أذكر .

على أنني عندما بدأت محاولتي لإعادة قراءة الفرافير ، أخذ الغائب الحاضر يطل عليّ ، لا في هذه المسرحية فحسب ، بل في مجمل منظومته الأدبية والفكرية الموحدة ، واختلط في وجداني مسرح يوسف إدريس بقمصه القصصية ، برواياته ، بمقالاته السياسية والاجتماعية . وأخذت أغرق فيها محاولاً الاستيعاب بآلياتها وروافعها وثوابتها الأساسية كما فعلت من قبل في عالمه القصصي وتذكر كلمة ليوسف إدريس يقول فيها « كلما غلب الإنسان في الداخل يتشكل بناء خارجي » . ولقد كان يوسف إدريس بالفعل — كما كان يقول كذلك — « يحفر إلى أسفل ويبنى إلى أعلى في أن واحد » وأضيف إلى قوله : ويحفر ما كان يحفر يوسف إدريس إلى أسفل كانت قدرته على أن يبني إلى أعلى .

وهكذا رحلت أتساءل في ضوء هذه الصورة الشاملة المتداخلة لكتابيات يوسف إدريس هل تنوعها ، ما هي الركائز الثلاثية الأساسية التي أقام عليها عمائره الشائخة ؟

وقد لا أستطيع في هذا المقال المريع أن أعود إلى تفاصيل القراءة التي حاولت بها استخلاص إجابة عامة من مختلف أعماله الأدبية والفكرية على هذا التساؤل العام . وحسبي أن اكثري بعرض هذه الإجابة العامة باختصار وتركيز كمسئل لإعادة قراءة مسرحيته الفرافير .

أما الخلاصة العامة التي انتهيت إليها من هذه العملية الاستقرائية ، والتي سبق أن أشرت إلى بعضها في مقال السابق عن عالم يوسف إدريس القصصي . فهي « سيادة الثنائيات المتجادلة المتداخلة المتشابكة في كل كتابات يوسف إدريس » وهي ثنائيات تشمل كل شيء من تفاصيل «ناثم الحياة الإنسانية وقضاياها الأساسية في المجتمع الكوني العالمة » . وأسوق بعض هذه الثنائيات التي تكاد تشكل نسج هذه الكتابات جميعاً : فهناك على سبيل المثال ثنائية العلاقة بين المجتمع والكوني التي نجدها في « راحة الفرافير » ، بل بين الذاتي والكوني التي نجدها في قصته القصيرة « أكبر الكائن » . وهناك ثنائية العلاقة بين النداء الداخلي والقانون الوضعي الخارجي كما في قصته الصغيرة « فوق حدود العقل » أو بين النداء الداخلي والتقاليد السائدة مثل قصة النداء « أو بين الظاهر للوحد والباطن المتعدد المختلف مثل قصة « العصفور » والسك أو بين العلم المسيطر والخاص الصميم مثل قصة الخدعة ، أو بين روحية الفن وفقر الواقع المادي كما في قصة « في الليل » و

« مارش الغروب » أو بين الواقع والمثال مثل جمهورية فريجات أو بين الأسوار الطبقية والجنسية والعاطلية كالجسور والعادات والقيم الجامدة وبين مواجهتها بالطمع أو التمدد أو الاستسلام ، كما في قصة « مسروق الهمس » أو قصة « دستورك ياسيدة » إلى غير ذلك ، وبالعلاقة بين القاضي الفني والخادمة الفقيرة في قصة قاع المدينة أو مثل نسبية الحقيقة في وجدان كل فرد ، وإطلاقيتها الأخلاقية في وجدان الجماعة كما في مسرحية « المهزلة الأرضية » وهناك بشكل عام ثنائية العلاقة بين الرجل والمرأة التي تتخذ في أدب يوسف إدريس تجليات مختلفة ، ومثل العلاقة بين الجسد والمعنوي ، وبين الخارج والباطن ، وبين المتع والقوى وبين الوطنى والإنسانى ، وبين التنظيم والحرية في مختلف أعماله الأدبية عامة . ولكن لعل إشكالية العلاقة بين السيد والرفوف أن تكون أبرز هذه الثنائيات ، وما أكثر ما في داخلها من ثنائيات أخرى .

والواقع أن مقال القديم عن فرانسيس يوسف إدريس كان مشروطاً — كأي كتابة أدبية في تقديرى — بالظروف الخارجية والعامية المحيطة بكتابه . فقد كنت عائداً لتوى من قرية الحارثيين بالوحدات الخارجة بعد بضع سنوات من تعذيب وعزلة ، ولكن كان هناك ما هو أفسى من التعذيب البدنى وهو التعذيب المعنوي لسياسيين معزولين عن المشاركة فيما كان يتحقق في مصر آنذاك منذ أوائل الستينيات من تغييرات اجتماعية عميقة طالما كانوا يحملون ببعضها ويتناضلون من أجلها لست أقول هذا مبرراً بل مفسراً لتربكيزى عند مشاهدتى مسرحية الفرانز ، وكانت أول ما أضافه في عالم الحرية ، على قضية الحرية في المسرحية ، كان الإحساس بالحرية ويزادة المشاركة في العمل والبناء بعمق . وكان

مفهوم الحرية في المسرحية يغلب عليه الطابع الإطلاقي على مستوى التاريخ الإنسانى كله ، ويفتقد الرؤية الاجتماعية تامة . إنها أبدية العبودية بين السيد والرفوف التي لا تفكك منها منذ بداية الخليقة حتى ما بعد الموت في عالم الطبيعة الصماء . ولهذا رحت أقول في المقال القديم « ليست هذه قضية الحرية في عالم اليوم » « فلا حرية بلا نظام اجتماعى ، بلا مسئولية اجتماعية ، بلا عمل وإنتاج منظمين » ولهذا رأيت في مفهوم الحرية في المسرحية دعوة إلى عدم الانتماء ، دعوة إلى التخل عن كل نظام ، دعوة إلى الحرية الفردية المطلقة . ولعل ما زلت أرى هذا الرأى في مفهوم المسرحية للحرية . على أن المسرحية في مجملها ، في حركتها الحوارية ، وإشاراتها الإيحائية ، لم تكن تتضمن هذا فقط ، أى لم تكن تكف عند هذه الدلالة الإطلايفية المجردة للحرية . بل كانت تزخر بأمر آخرى .

على أن اقتصر على رؤية هذا الجانب الفلسفى المجرد للمسرحية لم يعنى من أن أرى الجديد في بنيتها الفنية ، ولما كسرها للإيهام المسرحى والحائط الرابع ، ولما « السامر الشعبى الذى نجح يوسف إدريس أن يجعل منه عملاً مسرحياً » على أنى تداركت هذا قائلاً « لا نستطيع أن نصف الفرانز بأنها مسرحية درامية ، أو مسرحية ملحمية ، أو مسرحية غنائية ، إنها مسرحية جنيدة بالفعل يغلب عليها طابع السامر ، وإن زخرت بعناصر منتقاة من مدارس واتجاهات مسرحية مختلفة ، مما يجعل بنائها الفنى قالباً لم يتحقق له الاستقرار بعد » . على أنى فسرت عدم الاستقرار هذا بأنى « كنت في الحقيقة أفتقد روح المسرح عندما ينشط السامر وخاصة في الفقرات الفصل الثانى .

ضدية ، كما تذهب بعض الاتجاهات الاصولية الدينية او القومية الشوفينية مثلا في مجالات الادب والفكر والعلم والحضارة عامة .

واحلنا نقبين كذلك نظريته الفنية في حرصه على التأكيد بأنه فنان مفكر . كان يقول « أريد فناً يدعو إلى التفكير وتقكيراً يحقق الفن » . والفن عنده ليس مجرد إمتاع بل هو إمتاع مفيد في وقت واحد ، وهو كذلك إمتاع وقضية أى إمتاع وتحريض على فعل تغييرى .

هذه الرؤية الفنية التى نجهدا في مقدماته النظرية لمحاولته إقامة مسرح مصرى ، والتى أشرنا إلى تجلياتها المختلفة في كتاباته الأدبية ، سنجدها بشكل مركز في مسرحيته الفرافير ، التى لم أتوقف — للأسف — في مقالى القديم — إلا عند جانبها الفكرى الفلسفى الخاص بقضية الحرية .

على أن أهم ما يميز الفصل الأول من مسرحية الفرافير ، التى تتكون من فصلين ، هو غلبة النقد الاجتماعى على هذا الفصل . وهو نقد اجتماعى يتم في الحوار بين السيد والفرافير دائماً ، ويتعرض لاختلاف صور الفساد والتخلف في حياتنا بل يتضمن كذلك بشكل عابر نقداً سياسياً وخاصة فيما يتعلق بسياسة أمريكا ودور إسرائيل . على أن الفصل يعبر عن نقده تعبيراً كاريكاتورياً تهكمياً كاشفاً واقع المفارقات الصارخة في حياتنا . ويبلغ التعبير الكاريكاتورى التهكمى مبلغ التهريج والخفة والنكات المسطحة في تناوله لاختلاف الأوضاع . وهو ينتقل بجمع حوارية سريعة من موضوع إلى آخر ، من مهنة إلى أخرى ، من تقييم إلى آخر ، ينتقد بها الصورة العامة لاجتماعنا .

ولكنى — بشكل عام — ما عانيت المعاناة المسرحية ، فلم يتحقق إقناع مسرحى شامل ، وكنت أقصد بهذا روح الدراما بالمعنى التقليدى . والواقع أن ما أسسته في هذه الفقرة الأخيرة ولم أتمكن من التنبيه إلى حقيقتها النظرية آنذاك ، هو الثنائية المتشابكة في بنية مسرحية الفرافير التى لا تشكل هذه البنية فحسب ، بل تشكل كما سبق أن ذكرت ، جذور منظومة يوسف إدريس الفنية عامة . وأعود إلى الفرافير منذ بدايتها ، التى لا تتمثل في المسرحية فحسب ، وإنما فيما كتبه يوسف إدريس من دعوة إلى إبداع مسرحى مصرى في مقالاته « نحو مسرح مصرى » أن أدخل في تفاصيل هذه اللقالات الثلاث التى نشرها في مجلة الكاتب عام ١٩٦٤ . وأعدت نشرها هيئة الكتاب في كتابها الذى أصدرته عن يوسف إدريس بعد وفاته . وإنما سأكتفى بالقول بأنها تكشف — في تدريجى — عن نظريته العامة في الفن لا في المسرح وحده . وهى نظرية ثنائية البناء كذلك . فهى من ناحية مشحونة بحرص شبه دنيى ، يتمثل في مجاهدات تجريبية متصلة ، لاكتشاف بنية فنية ذات خصوصية مسرحية خالصة . على أن هذا لم يكن يعنى عند يوسف إدريس — كما تصور بعض النقاد — الانعزال عن الخبرات الفنية الإنسانية عامة . فقد كان يرى أن طريقنا إلى تحقيق شخصيتنا المستقلة في الأدب والفن والعلم هو أولاً تعميق جذورنا في تراثنا وتاريخنا وثانياً فتح جميع النوافذ الحضارية عليها ، أو على حد تعبيره أن تكون تلامذة في دراستنا لاختلاف الخبرات العالمية ، وأن نكون مصريين في خلق علومنا وفنوننا وأدبنا .

إنها إذن خصوصية إبداع لا تتناول مع عمومية التأثير والتأثر والاستفادة من الخبرات الإنسانية ، إنها ثنائية متداخلة متجاذبة متقاطعة ، وأبست ثنائية استيعابية

التي تتمركز بها المسرحية بين السيد والفرغور ، والتي تكاد تعبر في مظهرها الدلالي والتاريخي عن علاقة استيعابية ضمنية ، فإننا ننتبينها عبر المسرحية كلها علاقة ثنائية متجاذبة متداخلة متقاطعة بين السيد والفرغور . فالفرغور يلعب فيها في الحقيقة دور السيد عمليا ، فهو سيد الحوار وسيد الفكر وسيد الحركة طوال المسرحية ، ولا يكاد أن يكون السيد مظهر سيادي . بل لعلنا نكاد ننتبين ما يشبه الالة بينهما طوال المسرحية وبخاصة في نهايتها . فهما يبعثان معا عن حل لهذه العلاقة التراتبية بينهما ، يبعثان معا عن طريقة للمساواة فيما بينهما . بل يقل السيد أن يتحول إلى فرغور ، وأن يتحول الفرغور إلى سيد ، كما يقل أن يرتفع الفرغور إلى مقامه ليصبح هناك سيدان في مرتبة واحدة ، ويواصلان معا حتى نهاية المسرحية البحث عن حل لتحقيق المساواة ، فيقبلان الانتحار معا ، لعلهما يجدان الحل في عالم الأموات ، وفي هذه المرحلة ، نجد السيد يتحدث إلى الفرغور حديث المودة . فهو يصبر مثلا قبل الموت على أن يودعا بعضهما « بكلمتين حلوين » بل يكاد السيد أن يصبح الفيلسوف الدافع عن الحياة بعد أن اختار الموت حلا لمشكلة العلاقة بينهما . فهو يقول للفرغور « افرض لقيادته [يقصد الحل] وتتساوى المساواة التامة التي أنت عاينها . فحل إيه ده اللي يحل وينهى » بل يقول « الحياة بدون حل أحسن مليون مرة من الموت بحد-دى الحياة نفسها حل يائولة » ، جازين ناقص إنما الشظارة نكله مش نلغيه » وهذا ما يدفع الفرغور إلى أن يبدي إعجابه الشديد بحكمة السيد قائلا له « وانت باينك قلبت بيني آدم على طول . والنبي انت تستأهل يومه على رايك . » .

وهكذا تحول ثنائية السيد والفرغور إلى وحدة متآلفة

إلا أن هذا النقد الاجتماعي برغم ما يشتم به الحوار من خفة تصل إلى حد التهريج كما ذكرنا ، فإنه يمس بعنق في الوقت نفسه الصميم من بنية النظام السياسي والاجتماعي . ونلاحظ أن الفرغور هو الذي يوجه النقد دائما . ولهذا يكاد يبرز النقد الاجتماعي في هذا الفصل الأول كأنما هو جوهر المسرحية . ولكن سرعان ما يتضح لنا في قلب الفصل الأول نفسه أن هناك جوهر آخر للمسرحية لا يتعلق بالقضايا الاجتماعية ، وإنما يتعلق بقضية نظرية هي قضية العلاقة بين الحاكم والمحكومين ، بين الرئيس والمرعوس ، بين السيد والعبد ، لا في هذه اللحظة الاجتماعية الآنية التي ينتقدنا حوار هذا الفصل ، وإنما كقضية تعانيتها البشرية في تاريخها الطويل . منذ بداية الخلق ، خلق المؤلف لهذه المسرحية ذات الدلالة التاريخية والكونية . وهكذا تتداخل القضيةتان الاجتماعية والتاريخية النظرية ، فتعيش نقد الواقع الاجتماعي الآني ، بنقد بنية السلطة في تدويعاتها المختلفة عبر التاريخ ، وتتداخل المجتمع والتاريخي ، العمل والنظري في بنية المسرحية . وفي نهاية المسرحية تنتقل هذه الثنائية المتداخلة إلى مستوى آخر بين الإنسان والكوني عندما يموت السيد والفرغور بحثا عن حل يحرهما من العلاقة التي تربط بينهما . على أن هذه العلاقة المتسلطة تلاصقهما عندما يتحول السيد إلى إلكترون والفرغور إلى بروتون يدور حول الإلكترون إلى أبد الأبد .

وهكذا بين المجتمع والتاريخي ، بين الإنساني والكوني ، بين التهريجي الضروري في لغة الحوار في الفصل الأول وريثاته الفلسفية الضرورية أيضا في الفصل الثاني تتشكل بنية المسرحية .

وبرغم الثنائية البارزة الجهرية المتصلة طوال المسرحية

تتبادل الرأي والمشورة والمودة ! ولعلنا ننتهي من كلام السيد أن القضية التي يبحثان لها عن حل ليست قضية المساواة ، بل قضية المساواة الكاملة ، وعلى هذا فهذه الرؤية التامة الإطلاعية التي يتسمك بها الفرغور هي المسئولة عن المشكلة التي يواجهانها . بل لعل السيد هو الذى يقدم رؤية مستقبلية لحل هذه المشكلة المستعصية الحل قائلًا : « مسويتنا نعرف إذا كنا ما عرفناش إحنا ، بكرة يجى اللى يعرف » . لقد اختفى تمامًا المؤلف الكونى لهذه المسرحية ، لهذا التاريخ ، وأصبح على الإنسان عبء اكتشاف الحل .

على أن المهم هو أن الثنائية بين السيد والفرغور في المسرحية ليست ثنائية ضدية بل ثنائية متشابهة متجانسة متقاطعة كما سبق أن ذكرنا وهو مما يعطى للعلاقة بينهما طابعًا تسلطيًا شكليًا خالصًا بغير مضمون اجتماعي ، ويقتصر الحرية على مفهوم ليبرالى فردى خالص . كما تبرز نهاية المسرحية إرادة الحياة ومحبتها لا أن كلام السيد وهما مقلان على الموت ، وإنما في كلمات عامل الستارة كذلك الذى يريد التجهيل بإنهاء المسرحية ، بموتها ، بل لعله هو الذى يقوم بتنفيذ عملية الشق متعجلاً العودة إلى بيته فرجته « بتوك الليلة دى ولازم أجري لاحتها » . إنه يساهم رمزيًا في التجهيل بالموت ، ليلحق بلحظة ميلاد . وهكذا يتشابه الموت والحياة في نهاية المسرحية ، سواء على لسان السيد أو على لسان فرغور آخر في المسرحية هو عامل الستارة .

على أن المسرحية في بنيتها الفنية الخالصة ، ترتكز كذلك على الثنائية المتداخلة ، فهي تجمع بين المبادعة — بالمعنى البرختي — بين التمثيل والمضامدة استبعاداً للاندماج الانتفاعي الدرامي ، وتأكيداً للوحى والفكر وبالتالي إثارة لمتنصر التحريض ، وبين الاندماج

الانتفاعي — بالمعنى الأرسطي . وهكذا نجد في المسرحية تداخلًا بين بنية السامر الشعبي والمبادعة البرختية والتمثيل الطقائى الارتجالي من ناحية ، وبين بنية الاندماج الدرامي التقليدى مهما اختلفت وتنوعت أشكاله .

وبرغم أن مسرحية الفرانز تدور حول رفض الفرغور لفرغوريته أى لعلاقة التبعية التسلطية فإن هذه الفرغورية تجعل منه طوال المسرحية سيداً بغير منازع كما سبق أن أشرنا . على أنه في رفضه لفرغوريته وتمرده على طبيعة علاقة التبعية — الشككية — مع السيد ، فإنه يعبر عن إرادة البحث عن علاقة أخرى ، بديل آخر للعلاقات الإنسانية ، أو بالتحديد لطبيعة السلطة . وهكذا تتلقى المعرفة — المستمدة من الرفض والتمرد بالتحريض المستمد من البحث عن بديل ، أى الخروج من حدود المعرفة إلى أفاق الفعل حتى لو كان الفعل هو نهاية لكل فعل واندماجاً في الطبيعة المصمتة !

ومع ذلك يبقى في النهاية التحريض على البحث عن حل ، التحريض على الفعل . « شوفر لنا حل . حل ياناس . لازم فيه حل » .

وهكذا تنتقل بنا المسرحية من نقد للتاريخ الكلى والآننى إلى الاندماج في الطبيعة الكونية عبر الانتحار بحثاً عن حل ، ثم تنتهى بنا بالعودة إلى التاريخ ، إلى معاناة الحياة حتى ولو لم يكن فيها حل ، دون أن نتوقف عن البحث عن حل .

ولهذا ، فالمسرحية رغم دعوتها الجهرية إلى الحرية الفردية المطلقة ، فهي تحريض على طلب الحرية والمساواة والحرص على الحياة مهما اعتريهما من نقص ، مما يفرض بالضرورة ، ضرورة النقد الذى يعمق — رغم

أنيته الاجتماعية — الدعوة النظرية الكلية إلى الحرية نفسها وإن غلب عليها الطابع الفردي الخالص ، على أن ممارسة النقد الاجتماعي قد يكون نقدا لهذا الطابع الفردي الخالص للحرية .

هكذا تبدو لي اليوم مسرحية الفرافير . وأسأل : هل حاجتنا هذه الأيام إلى الحرية الحقيقية الفردية والمجتمعية على السواء لمواجهة كل ما يتعرض له مجتمعنا من قيود وأخطار هي التي تدفع لا شعوريا إلى هذه الرؤية المتفائلة للمسرحية ، أم أن القراءة التفصيلية الداخلية

للمسرحية في ضوء الرؤية الشاملة لمنظومة يوسف إدريس الفنية هي التي اتاحت ذلك ؟

أيّ ما كان الأمر ، فستتجدّد دائما قراءة يوسف إدريس ، بتجدد الحياة من حولنا ، وسيظل إبداع يوسف إدريس قيمة ملهمة لجسارة التجديد في ثقافتنا العربية . ولعل هذا أن يكون عزاءنا المتجدد على إحساننا العميق بفقد يوسف إدريس . وتحية دائمة له فنانا ومفكرا ومحرضا عظيما على طريق الحرية والإبداع والتقدم ومحبة الإنسان وكرامته ..

يوسف .. أيها الصديق

فنون القصر والقلوب ، تقاس به وعليه أحجام ومستويات نظرائه ومنافسيه ، لا يمكن سقوطه في يورة النسيان ، لأنه أسلم في تكوين الخيلة والضمير ، واتسم بخاصية جوهرية هي إثارة للصدق مهما كان فادحا ، ولكاشفة القارئ بدخيلة نفسه أيّا كان الثمن ، فاستحق لقب « الصديق » في المراحل الحرجة من منعطفات السياسة والفكر والحياة .

وقد كان لي رأى في كتابة يوسف إدريس الصحفية نشرت في حياته ولم يطلب عليه ، مع أنه كان شديد الحساسية لما يكتب عنه . فقد كنت أتصور أن الجهد الفائق الذى يبذله في كتابة المقالات بهذه الدرجة العليا من الصدق والحرارة إهدار وإجهاز لجنتين قصصى لم يتكون بعد ولم تتشكل ملامحه الصحفية .

وإن هناك مئات من كتاب المقالات لا يملكون موهبته الإبداعية ولا نخسر شيئا إذا كفوا حتى عن الكتابة ذاتها .

ترتبط الكتابة بصناعة الخلود ، خاصة هذا النوع من الكتابة الجمالية التى تتلبس أشكالا فنية راققة ، يتجلى بها إبداع الإنسان ، وقدرته على خلق عوالم موازية لمحياته ورأى لقوانينها . وقد انضمت الصورة المسجلة المتحركة في العقود الأخيرة لمعجزة الحروف المرسومة . وأصبح غياب الفكر الفنان مسألة نسبية جدا ، بحيث تتراوح دائرة الضوء بين فعل الذاكرة الانتقائية ورد فعل الآلة المستحضرة . فهذا اقترنت بذلك حقبة مائة وهى أن الصوت والصورة كلاهما نص مقروء ، وأن دلالته تتعدد وتتفاوت من لحظة إلى أخرى بعدد القراء والمشاهدين وحالاتهم ودرجات وعيهم ، أدركنا ما في هذا الغياب من تعرض على الضمير المتجدد والتأويل المستمر . ويوسف إدريس ؛ صانع الأشكال ، وخالق الإشكاليات ، كثير الضجيج حتى يعد انسحابه المثير من دائرة الفعل ، وركونه الدائب في منطقة المفعولية . فكتابه تظل جزءا حميميا من ذاكرة الإبداع العربى ، والإنسان المصرى في

وبهذا فإن العمل الصحفي الذي كنت أحسبه ملهاة
ليوسف إدريس عن الإبداع الفني قد أصبح مصهرا
مستمرا لقدرته اللغوية الخلاقة ومظهرها حقيقيا لجراة في
قيادة الرأي العام ؛ إذ لم يعد بوسعه حينئذ أن يزعم
الاعتكاف في صومعة الثقافة المغلقة ، ولا أن يقتل التباعد
عن حركة المجتمع ، فقد تصدى ليكون أحد الدافعين لهذه
الحركة كي تمضي في الاتجاه الحضاري الصحيح .

كما لم يعد بوسعه أن يتجاهل إيقاع السياسة اللجوج
ولا أن يترفع عن عالمها ، بل كان عليه أن يتعمد يوميا
بمائها المختلط وهو يحاول الاحتفاظ بالبراءة الإيديولوجية
والنقاء الصوتي معا . فإذا أخذنا في الاعتبار طبيعة العلاقة
المعقدة بين السلطة والفكر في مجتمعاتنا الشمولية التي
تمتكر فيها أجهزة الإعلام قنوات التواصل مع الرأي العام
لصالح السلطة ، وتجنح إلى طبع الفكر بطابع التبعية ،
أدركنا حجم المحنة التي كان يتعرض لها يوسف إدريس في
معاركه الثقافية والتنويرية . وأدركنا أن خياره في الكتابة
لم يكن إلى الأسهل ، بقدر ما كان نحو الأشق والأكثر
التزاما تجاه مجتمعه وأمته . وبهذا يتعادل شق الإبداع في
الكتابة الفنية مع شق الشجاعة في الكتابة الصحفية في
جناحين يعودان في منبهما إلى هذه الخاصية الأثرية
والمشيرة عند يوسف إدريس ، وهي أنه كان صديقا في
تعامله مع الكلمة والحياة .

أما يوسف إدريس خالق الأشكال الفنية الخالدة فمن
العبث أن يتعجل بسبب أفكاره في قوالب مباشرة وأن تغريه
عفوية المقال وبماغليته السريعة وتصرفه عن الاختصار
الناضج والتربية المطولة والليمة لتكويناته الفنية المركبة .
لكن يبدو أن ضرورات الممارسة العملية للكتابة فرضت
عليه أن يمزج بين التيارين ، حتى يمكن أن يعتبر أحدهما
بمثابة تعويض عن الآخر ويديل له . وإل صدقه البالغ هو
المسئول عن هذا المزج ، إذ لم يستطع يوسف إدريس أن
يكتب المقال بطريقة « وظيفية » كما يفعل نجيب محفوظ
مثلا ، وأن يحمي هذه المنطقة المتوجهة في داخله من
الاختلاط بالفعل الاجتماعي الصحفي المباشر . ولأن بنية
المؤسسة الاجتماعية الغربية شديدة الصلابة والتحجر ،
وممارسات الكذب المتجمل والتفاق الريبح هي القانون
الغالب في التعامل معها ، فإن اللغة المخبثة عنها مفعمة
بالعبارات المسكوكة الجاهزة لتغطية اللحظات الصبوية .
ومن هنا فإن مسئولية كبار المبدعين العرب كانت -
ولازالت - تتمثل في كسر هذه القشرة ، وتحرير اللغة من
عاداتها اليومية ، وثقل الدم الساخن في شرايينها . وقد
أدى مزج يوسف إدريس بين الكتابة الفنية والصحفية إلى
أن يقص مادته من هذا التسيج اللغوي المعجون بالصدق
والصبوية . فانظم في كثير من الأحيان بالنزق العام وهو
يسهم في إعادة تشكيله كي يتعود على الشجاعة والعفوية .

قانون الصمت ، والدين ، والجنس فى عالم يوسف إدريس

فى الأتوبيس ٩٩٩ ، ولرقم دلالات تذكرنا بنتائج الانتخابات والاستفتاءات المصرية ، التى تنتهى دائماً بما يشبه الموافقة الإجماعية ، رغم أن أحداً لا يشارك فيها ، تتم لعبة جنسية بشعة ، منافية للدين والأخلاق والطبيعة السوية ، والركاب يشهدون ويصمتون ، وتحول سلبيتهم إلى إيجابية فعالة ، ضد الثائرين على الخطأ ، والمتبردين على قانون الصمت :

• اللعبة تتم فى صمت ، ولا أحد يخرج على قواعدها ، والقاعدة إنك ما تشوفش ، وإذا شفت كارك ما شفتش ، وإذا حصل لغيرك مالكش دعوة ، وحتى إذا حصل لك . حل عبقري . مش كده ؟^(١)

إن القهر الجنسى غير الإنسانى ، الذى يتعرض له المرأة فى الأتوبيس ، لا يعنى أحداً ، وعندما يثور الأستاذ الجامعى الدكتور عويس ثورة مهدودة لإرضاء فضول العلمى ، وتثور السيدة المعتدى عليها معه ، فإنهما

لا يعنينا فى هذا الفصل دراسة المواقع الذى يحتله الجنس فى عالم يوسف إدريس ، وهو موقع ثرى ، وخصب ، ذلك أن الاهتمام ينصب على العلاقة بين الدين والجنس وكيفية توظيف يوسف لهما ، للتعبير عن موقف سياسى من ناحية ، والكشف عن دورهما المتشابه فى الحياة الاجتماعية من ناحية أخرى .

إن تحقيق التوازن فى المجتمع ، حتى ولو كان التوازن المراد تحقيقه شكلياً ومضاهياً ، يستلزم وجود مجموعة من الضوابط التى تحول دين تهديد هذا التوازن الزائف ، سياسياً واجتماعياً .

وعندما يسود القهر ، وتغيب المشاركة الشعبية ، فإن ارتكاب الخطأ وممارسة الخطيئة فى «صمت» و «سرية» ، يعنى زوال الخطأ ، ونفى الخطيئة . وعلى الذين يخرقون قانون الصمت أن يدفعوا ثمن حماقتهم ، وتحديدهم للنظام المفروض !

يتعرضان لبطش جماعى ، وعقاب صارم . إنها يعاقبان لاجترأتهما على خرق القانون المريح . قانون الصمت وغض البصر . ليس المذهل المحير أن تستغيث فلا تجد المغيـث السؤال الملح هو هذه الرغبة التى لابد أنها نبتت بتلقائية ، وفى كل نفس على حدة ، لإبـلـت كـتب المـرأة ، ونفى الموضوع ، وكأنه لم يكن . بل والأكثر ، عقابها الجماعى على تلك الصورة ، لأنها فتحت الفم ، ونطقت ، وبلغت بها الجراة أن استغاثت ، وحددت الفاعل^(٦) .

إن هذه السيدة التى هب الدكتور لنجدتها فتعرضا معا للعقاب ، تبدو وقرة . وجهها أبدا لم يتعود الابتسام ، وإنما يطفح . يشفى آخر كإيمان ، وحدت نفسه بأنها ربما متدينة ، ربما زوجة محترمة لرجل دين ، ربما هى من عائلة أجادت تربيـتها حتى أشرفت على الثلاثين ، كما بدت له سنها^(٧) . ولكن تدب السيدة لا يشفع لها ، فالمسألة ليست فى الدين ، ولكن فى استهـمـار الصمت وسيادته ، ومعاقبة كل من يتردد ويشور ، ويجري على تصديد الفاعل^(٨) .

فى بيت من لحم ، يرضخ الجميع للقانون ، وتدر لعبة الضائم فى صمت لا يخرقه أحد . تزوجت الأمـلة من المقرئ «الضريـر» ، والبنات الثلاث جائعات محرومات جنسيا ، والخاتم هو الوسيلة الوحيدة المتاحة للشـيخ الضريـر ، لمعرفة «حلاله» ، وبـالـخاتم «الشـرعى» الذى يحل الحرام تبدأ القصة :

الخاتم يجوار المصباح . الصمت يحل فتعمى الأذان . فى الصمت يتسلل الإصبع . يشفخ الخاتم فى صمت أيضا يطفأ المصباح ، والظلام يعم . فى الظلام ، أيضا تعمى العيون . الأمـلة وبناتها الثلاث .

والبيت حجرة .

والبداية صمت^(٩) .

الأم وبناتها ، وكلهن مبصرات ، صامتات . أما الشـيخ الضريـر . ولأنه ضريـر ، فإنه يضحك ، وينكت ، وينفى حتى يستبدل الإحساس بالبصر الضائع . كان أول الأمر يقول لنفسه إنها طبيعة المرأة التى تأبى البقاء على حال واحد . فهى طازجة صابغة كقطر الندى مرة ، ومنهكة مستهلكة كماء البرك مرة أخرى ، ناعمة كلمس ورق الورد مرة ، خشنـة كنبات الصبار مرة أخرى ، الضائم دائم وموجود صحيح ، ولكن ، وكأنما الإصبع الذى يطبق عليه كل مرة إصبع ، إنه يكاد يعرف ، وهن بالتأكيد كلهن يعرفن ، فلماذا لا يتكلم الصمت ، لماذا لا ينطق ؟ ولكن السؤال يماغته ذات عشاء ، ماذا لو نطق الصمت ؟ ماذا لو تكلم ؟

مجرد التساؤل أوقف اللقمة فى حلقه .

ومن لحظتها لا بالصمت تماما ، وأبى أن يفاديه . بل هو الذى أصبح خائفا أن يحدث المكروه مرة ، ويخـدش الصمت ، ربما كلمة واحدة تفلت ، فينهـار لها بناء الصمت كله ، والويل له لو أنهار بناء الصمت .

الصمت المختلف الغريب الذى أصبح يلوح به الكل . الصمت الإرادى هذه المرة ، لا الفقر ، لا القبح ، لا الصبر ، ولا اليأس سببه . إنما هو أعـق أنـواع الصمت ، فهو الصمت المتفق عليه ، أقوى أنواع الاتفاق ، ذلك الذى يتم بلا أى اتفاق^(١٠) .

مثـلـما يسود الصمت فى الأتوبيس ، ويعاقب بقسوة من يخرقه ، يسيطر الصمت على ساكنات الحجرة المبصرات ، وساكنها الضريـر ، الذى راح يؤكد لنفسه أن شريكته فى الفراش على الدوام هى زوجة وحلالة ، وزـلـه ، وحاملة

خاتمه ، تنصاي مرة أو تشيخ ، تنعم أو تخشن ، ترفع أو تسمن ، هذا شأنها وحدها ، بل هذا شأن الميصرين ومسئوليتهم وحدهم ، هم الذين يملكون نعمة اليقين . إذ هم القادرون على التمييز ، وأقصى ما يستطيعه هو أن يشك ، شك لا يمكن أن يصبح يقينا إلا بنعمة البصر ، وما دام محروما منه فسيظل محروما من اليقين ، إذ هو الأعمى ، وليس على الأعمى حرج . أم على الأعمى حرج ؟^(٦) .

بالصمت تبدأ القصة ، وبالصمت والسؤال الاستنكارى الملقق تنتهى . لم تكن هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، وغيرها من الهزائم السابقة واللاحقة التى حلت بالوطن ، إلا نتيجة طبيعية لقانون الصمت ، الذى يؤم العقل ، ويلقى المشاركة الشعبية . لقد تغفل الصمت ليطول المراه التى يبدي أنها متدنية ، ويماقبها مجرد الاحتجاج ، وتغفل الصمت حتى أجبر قارئ القرآن الضرير ، على الرضوخ له ، مستعينا لتبرير موقفه بأية من القرآن الذى يمتن قرامته !

الصمت إذن أداة لتحقيق التوافق الزائف . أن يمارس الخطأ أمامك فلا تراه ، ولا تسمعه ، وإذا رأيته وسمعته فلا تتكلم ، وإذا تكلم غريك فإدانتته ومعاقبته وأجبة لاستمرار التوازن الوهمي . إذا غشت صامتة ومشاركا في لعبة الصمت فلا مشكلة ، وإذا تمردت-تمردا محدودا فمقابك محدود ، ولكن إذا خدعت الجميع ، بادعاء الرضوخ للقانون ، سيطورك عقاب ، لا يقل عن الموت .

عاش الشيخ شيخا ، في القصة التى تحمل اسمه ، لا يطوله أذى . كان كائنا مختلفا ، ولكن لأنه لا يؤذى أحدا ، ولا يجلب شرا لأحد ، فلا اعتراض لأحد على حياته ، وحرام أن يعترضه أحد ، أو يملق فيه إنسان^(٧) .

عاش الشيخ شيخا لا يسمع ولا يتكلم ، فكأنه غير موجود . وبهذا الغياب اكتسب حقوقا لم تكن متاحة للقادرين على الكلام والاستماع : لا يزجره أحد ، ولا يعترض طريقه أحد . ويدخل أى بيت ، ويظل قاهبا في أى ركن فيه ما شاء من الوقت ، دون أن يضايق وجوده أهل البيت ، أو حتى يحسوا له وجودا . وكأنه يصبح إذا حل جزءا من المكان ، أو الزمان ، أو الأثر .. تتعري النساء أمامه ، وكذلك يفعل الرجال ، وتحدث العائلات عن أخص شئونها في حضرته ، وينام الرجل مع زوجته أو غير زوجته ، وتدير أمامه المكائد وتكتب البلاغات ، ويقول الهامس للأخر حين يريد أن يطمئنه كى يفتح له صدره : قول يا أخى قول .. ما تخافش ... هو فيه إلا أنا وأنت والشيخ شيخا .. قول^(٨) .

وعندما تكتشف الحقيقة ، حقيقة أن الشيخ شيخا ليس كائنا غير موجود كما يتصوره الناس ، تل الكارثة ، كارثة العرى المفاجيء الذى يحسه الناس الذين تعاملوا مع الشيخ كإنه غير موجود : كارثة كبرى لو صرح الخبر ، أو حتى لو كانت هناك شبهة في صحته ، فقد لا يعد هذا هداما لكل الجدران الداخلية التى تحيطهم وتقسيمهم ، ولكنه على الأقل فرجة صنعت في كل جدار .. فرجة من الممكن أن ينقل منها للغير كل ما يحويه الداخل ، فيقوم حينئذ يوم الفوضى الذى هو أفضح وأبشع من يوم القيامة^(٩) .

ولأن القيامة تعنى نفى الحياة ، فإن البديل لقيامها هو إجبار الشيخ على أن يصمت إلى الأبد ، وتدفن معه الأسرار التى يتوهم الناس أنه يعرفها . وقد يبرح بها . كان لابد أن يصمى الناس مذعورين ذات صباح ، على صراخ مدو صادر عن قلب يعوى ويتعرق ، ويقول :

- يا بني يا حبيبي ..

وتسرع الأرجل هالعة إلى مصدر الصوت ، فيجدونه ينبعث من الخرابة ، ويجدون نغمة صاحبتهم ، ويفاجئون بها تغذفهم بوابل من الطوبى والأحجار ، وتبكي بحرقه ، وتلعنهم ، ويقول إنه كان طول عمره أصم أبكم ، وأن الوليل لهم منها ، بينما الشيخ شيخه ممدد أمامها ، غارقاً في دمه وراسه محطم بهجر^(١٠) .

إن الشذوذ الجنسي الذي يمارس في الآتريبيس ، والانحلال الجنسي الذي تمارسه الأرملة وبنااتها ، والأخطاء والخطايا الجنسية التي يخفى الناس الفتضاحها في القرية الظلمة التي قتلت الشيخ شيخه ، تعكس لدى الذي وهب إليه المجتمع كله ، بفضل سيادة الصمت ، كاذبة للتوازن الهش . يستعين يوسف إدريس بالدين ، ويدمجه مع الجنس ليكسب شهادة سياسية ، تدين مرحلة تاريخية ، سيطر فيها الصمت ، واستفترى الفصح ، وغابت المشاركة .

ولا تقتصر العلاقة بين الدين والجنس عند يوسف إدريس على توظيفهما في إطار المغزى السياسي ، ولكنهما يتواجدان كجزء من الحياة الاجتماعية ، يتصالحان ويتصارعان ويستمر الحياة بهما معا ، لأنها تحتاجهما ، ولا غنى لها عن أحدهما .

إن الجنس احتياج إنساني ضروري للرجل والمرأة . وإذا كانت الوحدة ، بمفهومها الشامل الذي يعني إغتراف الجنس ، حراما على الأنثى أو الشاب ، فهي حلال على الشيخة . كيف تحل مشكلة الأرملة التي تأتي أن تستسلم للشيخوخة ، وتقعن بها ؟ بالدين يمكن أن تحل : عليها أن تذهب للسيدة وتقضي بقية اليوم ، تدعو ، وتعبد ، وفي العام القادم يذن الله تحمين ، وأمانة عليك أن تقرئي لنا الفاتحة يا ست الحبايب . ولا تنسى أن تدمي لـ «منى»

بالنجاح ، وله حمادة بالشهادة ، ولابنك - أنا - باستقالة رئيس مجلس الإدارة ليفرغ منصبه .

- وإليه رأيك يا ستي ؟

والثقت الكل إلى الأخ الصغير ، فقد بدأ وكأنه وجد الضالة المنشودة : الجمعة السيدة ، وإن زعمتي بيقى الاثنين الحسنيين ، وإن حبيتي بيقى سيدي الضيف الضيف .

وهكذا يتحول الدين إلى أداة لتهديب الرغبة في الحياة وترويض بقايا الشباب والتعجيل بحسن الختام !

لقد وضع الدين قواعد لممارسة الجنس في إطار مؤسسة الزواج . إن الزواج هو الوسيلة الشرعية لتحقيق الرغبة الجنسية وإشباعها ، دون صراعات ومشاحنات بين البشر ، وما هو الزوج الذي يشهد الصراع المبيت بين القطع من أجل الجنس ، يحمد الله على أن امرأته إنسانة ، تزوجها بالحلال ، وعلى سنة الله ورسوله ، وحجزها لنفسه بقسيمة ، وليست قطعة كان عليه ليفجر بها ، أن يصارع الذكور الآخرين^(١١) . والأرملة التي تزوجت بعد حرمان طويل ، لا تجد حرجا في علاقاتها الجنسية مع زوجها : الزوج زوجها وحلالها ، وعلى سنة الله ورسوله ، فمإذا يعيب ، وكل ما تغلف جائز . حتى وهي لم تعد تحفل بالواربة أو بكتمان الأسرار^(١٢) . والأوسطى شرف الطبّاخ . رغم سفره وغيباه الطويل ، لا يقع في الخطيئة منتظرا زوجته : ركب الباخرة ، بعد أن قضى في بلاد الناس شهورا طويلة عانى في أثنائها ما عانى من الحنين إلى امرأته فردوس ، وسرواله البعبي المشغول بالادنتلا ، والذي يصل إلى الركبة ، وكان أحيانا يضعف ، ولكنه كان لا يطبق أبدا أن يرتكب الفحشاء ولو بالنظر^(١٣) .

وكل خروج جنسي عن مؤسسة الزواج يمثل حراما ، وخطيئة ، واقتارنا بالشيطان . الأوسطى شرف يقام

اشتقاقها للمرأة الرومية ذات الأبدان ، مستعيذاً بالله ومتشاكلاً : هل سُلطها الشيطان عليه^(١٥) ؟ . والطفل الذي يرقب خيانة أمه مع عشيقها يصف لفاعمها بأنه شيطاني متوحش^(١٦) . وأحد الإخوان المسلمين يتحدث لزعيمة عن عشق الشباب الإخواني للسجينة الشيوعية في إطار شيطاني : ألم أقل لك يا مولانا ؟ لقد سحرته .. الشيطانة ، ركبته . ثم يتوجه بحديثه إلى الشباب العاشق : ما دامت الشيطانة قد ركبته ، فقد حل دمك أنت ، قيل أن يحل دمها هي^(١٧) . إنه ليس قانوناً خاصاً بمجموعة من الأفراد ، ولكنه قانون ديني عام : ما اجتمع رجل وامرأة إلا كان الشيطان ثالثهما^(١٨) .

ورغم أن مؤسسة الزواج ، بقواعدها ، وقوانينها ، تتسع للرجل والمرأة معاً ، فإن للرجل خصوصية دينية واجتماعية .

من الناحية الدينية فإن للرجل حق الزواج بأكثر من واحدة . وعندما يستسلم أبو سيد لعجزه الجنسي يأتسا من الشفاء ، فإنه يعني نفسه بتعويض هزيمته من خلال أبنة . وحتيقي وأجل .. وأجوزك يا سيد .. سيد .. حوزك واحدة .. حلوة .. لا .. أربعة .. أربعة حلوين عشان خاطر ك .. وتبقى راجلهم^(١٩) .

ومن الناحية الاجتماعية ، فإن «خطيئة» المرأة تختلف عن «خطأ» الرجل حتى لو كان الفعل واحداً ، وهو في العملية الجنسية لا بد أن يكون واحداً ، عند العثور على الطفل اللقيط الميت ، يفكر فكري أفندي مأمور التفقيش في «فاعلة» الخطيئة ، وكأنه ليس للخطيئة فاعل أيضاً : ترى كيف تكون فاعلة ذلك الحرام ؟ أو على وجه الدقة ، كيف تكون الزانية ؟ ما من مرة ذكرت إمامه الكلمة إلا وأقشعر بدنه ، مع أنه كان له مثلهما لمعظم الناس علاقات قبل أن يتزوج وحتى بعد أن تزوج . ولكن كأنما كان يستطيع أن

يوجد نساء في العالم يخطئن مثلهما تخطيء النساء معه ، وكأنما من أخطأن معه لسن زانيات .. الزانيات هن من يخطئن مع غيره^(٢٠) .

ويواصل الرجل تفكيره الذي يميز بين الرجل والمرأة ، إلى درجة الفصل التام بينهما من الناحية الجنسية ، ولكنه لا يبحث عن أن يصلح ليكون الأب .. هو يبحث عن الأم . فهو مستعد أن يصدق الحرام في النساء . الرجل دوره في الحرام طئاري ، أما المرأة فدورها أساسي .. هو يبحث عن الأم .. وفي بحثه هذا لم يترك أحداً^(٢١) .

وهذا التمييز بين الرجل والمرأة لا ينفي عمومية المشكلة الجنسية ، وصدامها مع الدين ، الذي ينظم العلاقة ، ولا يسمح بالخروج عن هذا التنظيم . ما الذي يفعله المحرومون والمحرومات جنسياً ؟ ما الذي تفعله الزوجة التي تعاني الحرمان رغم زواجها ؟ هل يملك الدين رجاله إجابة نهائية حاسمة ؟ : سؤال نازل كياني مرة .. من شابة كان .. الأقدام التي تسمرت عيني عليها كانت بالقطع شابة .. المشكلة تبوح بها في تردد ثم بلا خجل تنطق .. الزوج كلف من شهر عن معاشرتها !! ولا فائدة ، وإدمانه السبب .. وإدمانه ميئوس .. ومحاولاتها فشلت .. وتخاف الفتنة .. ماذا تفعل^(٢٢) ؟

لا يجيب الشيخ عبد المال ، ولا يملك أن يجيب . الإجابة العملية تحققها الشبيخة صابحة في «أكبر الكياش» ، لقد صبرت طويلاً على دروشة زوجها الشيخ صديق ، وإهماله لها ، وابتغى الصبر مع عشيق شاب يعاني من الحرمان هو الآخر . كان الشيخ صديق يصب نغمته على زوجته ، قبل أن تبدأ علاقتها الجنسية مع محمد ، لأنها لا تصلح . فإذا صلت ظل يواصل نقاره حتى تصوم «الستة» ، ولم يتركها إلا وقد البسها الطرحة البيضاء^(٢٣) . ويعد أن تبدأ العلاقة ، تتغير الشبيخة ،

.. أنا عايزة درس خصوصي^(٢٥) !

يقاوم الشيخ الشاب ويعانى من الامتحان الصعب ،
ويتحول لى لى لى شيطان جميل : هى الشيطان كاملا غير
منقوص .. فالإغراء فيها كامل غير منقوص .. نائمة هى
تقلب .. جسدها شائب .. يفل .. وعلى الفراش ، وفى
دفعات ، يتدفق اهذا صدرها ، هذا شعرها يسبح ، وعلى
مرجات يغطى الصدر . والبطن .. وينحسر ، وتقلب .!

يارب
مستغيثا صرخت .. لىست استغاثة ارضى لىلا اعل ،
ولا ناطقة بلسان ضعف البشر .. هى استغاثتى أنا ..
كنت قد بدأت اغرق .. اواصل النظر لا عن رغبة فى
المجابهة وتصعب الامتحان .. وإنما عن عجز ان اكف عن
النظر^(٢٦) .

ورغم الاستغاثه ، ينهار الشيخ ، ويجذبه الجسد ،
ولا يجد الإمام الشاب عاشق الله إلا أن يعترف بانتصار
الشيطان : استقبلت القبله ونويت .. فتحت عيني .. كانت
لى لى فى منتصف القبله نائمة ، عارية ، مبعثرة مفتحة ،
يتعرج شعرها على جسدها وينحسر .. غلوك يا لهى ..
فلقد اخفيت عنك الحقيقه .. الشيطان انتصر .!

وبينما الجميع ساجدون كالقطيع بعد طول ضلاله ،
كنت قد تسكت عبر النافذة الملائسة للقبله ، وفى نبح البعر
كنت ادق قرقة الدور الثانى السطوح فى البيت المقابل . فى
فى وقد لفت نفسها بملاءة السرير تلتح . باهتسامة
مرعوبة ، قلت لها ، وأنا أفك زرار الكاكولة الاعلى دجئت
اعلمك الصلاوة^(٢٧) .

ليس فى هزيمة صابحة وعبد العال ما يوحى
بهزيمة الدين ، وليس فى انتصار الشيطان من خلال
عضلات محمد ، وجسد لى لى ما يمنى انتصار الجنس ،

وتتغير نظره زوجها إليها . فى تلك الايام كان الشيخ صديق
فى اسعد حالاته ، فقد كتبت ربيته تماما عن مناقشته
الحساب ، وتكبره بالفاس ، والارض ، واكتفت بإلقاء
نصائحها لابنها جاد الذى بدأ يخرج الفاس من مكنها ،
ويسرح بها الغيط ، بل الأكثر من هذا أنه بدأ يلاحظ ان
زيجته قد أصبحت شيخوخة بحق وحقيق كما يناديهما
الناس ، ففى صلاتها إخلاص حقيقى ، وفى دعواتها إلى
الله ان يغفر لها ما تقدم من ذنوبها وما تأخر تتهل بصوت
خارج من أعماق نفسها ، ولم تعد أبدا فى حاجة إلى ان
يذكرها بالنوافل أو توزيع الحسنات^(٢٨) .

إن السقوط الجنسى للشيخة صابحة لا يتناقض مع
إيمانها الدينى ، بل إنه يقودها إلى التثبت بالدين لتحقيق
التوافق بين خطيئتها وإيمانها . لقد عانت من الحرمان
الجنسى ، وعندما تشبع حرمانها ، فزنتها لا تتذكر للدين ،
الجوع إلى الجنس ، والصاحبة إلى الدين ، ستمتد
إنسانيتان لا تتناقض بينهما حتى لو تحقق الإشباع
الجنسى بطريقة غير مشروعة ، خارج المؤسسة الشرعية
التي يقرها الدين . لقد تورطت الشيخة صابحة فى
الخطيئة مضطرة مدفوعة بالحرمان ، وبالتمسك بالصلاة
والصدق فى الدعاء ، والإخلاص فى الابتهاال ، والحرص
على توزيع الحسنات ، تحاول أن تعويض ما تسهه من
تفريط ، وما تمارسه من خيانة لدينها وزوجها معا .

ولا يختلف الشيخ عبد العال فى حرمانه وحيرته عن
الشيخة صابحة . فى حى الباطنية ، حيث عين إساما
لمسجد الشيريكشى ، يتعرض إيمانه لامتحان عصيب .
وكانت لى لى ، أعجوبة الحى بجمالها المصرى الإنجليزى ،
أصب ما فى الامتحان :

.. عايزك تعلمنى الصلاة .

.. عندي كتاب خذيه .

ذلك أن فكرة التناقض ليست واردة ، وإن كان الصراع قائما .

في قصته «جيوكوندا» مصرية، يقول يوسف إدريس : فكل قداسات الدنيا من المحال أن تباعد بين القوتين الأعظم للحياة إذا وجدت ، الرجل والمرأة ، إذ ثالثهما هو القانون الشيطاني الذي لا يمكن عصيانه^(٢٨) .

لوتيفيرت الصياغة قليلا ، وتحول القانون «الشيطاني» إلى القانون «الإنساني» ، لاننى التناقض يبقى الصراع ، والصراع أهين ، لأنه لا ينفي الأطراف المشاركة فيه ، ولا يلغى وجودها حتى لو تعرضت لهزيمة مؤقتة . ليس من المصلحة أن يتم التطاحن ، ويتحقق التناقض ، ويتمزق الإنسان ، مضافا إلى أعبائه العديدة عبئا لا علاج له : عبء الاختيار بين الدين والدنيا .

الهوامش :

- ١ - قصة «ستريزيم» ، مجموعة بيت من لحم ١١٧٠
- ٢ - نفسه : ١١٢
- ٣ - نفسه : ١٠٦
- ٤ - قصة «بيت من لحم» ، مجموعة بيت من لحم ، ٥
- ٥ - نفسه : ١٢ - ١٣
- ٦ - نفسه : ١٣
- ٧ - قصة «الشيخ شيخنا» ، مجموعة ، آخر الدنيا ، ١٦
- ٨ - نفسه : ١٨
- ٩ - نفسه : ٢٣
- ١٠ - نفسه : ٢٨
- ١١ - قصة «دستور» .. يا سيدة ، مجموعة «النداهة» : ٢٢١
- ١٢ - قصة «داوود» ، مجموعة «قلاع المدينة» : ٨٢
- ١٣ - قصة «بيت من لحم» ، مجموعة «بيت من لحم» ، ٩
- ١٤ - قصة «أم الدنيا» ، مجموعة «أرض ليال» : ٩٤
- ١٥ - نفسه : ٩٤
- ١٦ - قصة «لأن القيامة لا تقوم» ، مجموعة «لغة إلى أي : ١١٥
- ١٧ - قصة «القتل» ، مجموعة «القتل» : ٨٦
- ١٨ - قصة «العملية الكبرى» ، مجموعة «النداهة» : ١٧٩
- ١٩ - قصة «أبو سيد» ، مجموعة «أرض ليال» : ٣٦
- ٢٠ - للحرام : ١٠
- ٢١ - نفسه : ١١
- ٢٢ - قصة «لكن لا بد يأت لي أن تضيق النور» ، مجموعة «بيت من لحم» : ٢٣
- ٢٣ - قصة «كثير الكهان» ، مجموعة «بيت من لحم» : ٦٤
- ٢٤ - نفسه : ٦٩
- ٢٥ - قصة «لكن لا بد يأت لي أن تضيق النور» ، مجموعة «بيت من لحم» : ٢٦
- ٢٦ - نفسه : ٢٦
- ٢٧ - نفسه : ٣٥
- ٢٨ - قصة «جيوكوندا» مصرية ، مجموعة «أنا سلطان قلوب الوجود» : ٣٧

تأليف : جابريل جارشيا ماركث
ترجمة : محمد أبو العطا

ماريا دوس برازيريس



● قصة قصيرة للكاتب الكولومبي « جابريل جارشيا ماركث »
الحائز . على جائزة نوبل في الأدب لعام ١٩٨٢ . كتبها في مايو
١٩٧٩ ولم تنشر بعد في كتاب . وكانت جريدة « البلييس
(el pais) الإسبانية قد نشرتها لأول مرة في ١٤/١٢/١٩٩١ .

الربيع منها في الشتاء . كانت تلك إحدى المرات المعدودة
التي شعرت فيها ماريا دوس برازيريس بالهجل وهي التي
اعتادت استقبال الرجال في أية ساعة . كانت وقد اتعت
السداسة والسبعين من عمرها متيقنة من أنها ستلقى
ربها قبل عيد الميلاد ، ومع ذلك أوشكت أن تغلق الباب
وتطلب من « بائع الجنازات » أن ينتظر برهة إلى أن ترتدى
ملابسها للمستقبل كما يجب بيد أنها سرعان ما أدركت أنه
قد يتجمد من البرد عند عتبة الباب المظلمة فادخلته .
قالت :

— أستطيعك العذر لظهوري الخفاشي ، لكن لي أكثر من

وصل مندوب وكالة دفن الموتى في موعده بالضبط
وماريا دوس برازيريس لا تزال في يرنس الحمام ورأسها
ملينة « بالرويهات » ، فلم يسعها الوقت سوى لكي
تضع وردة حمراء في أذنها حتى لا تبدو منفرة كما كانت
تشعر . ولقد اشدت أسفها للحالة التي كانت عليها لا سيما
عندما فتحت الباب ووجدت أنه لم يكن موثقا كئيبا — كما
كانت تتخيل هيئة « تجار الموت » — وإنما كان شابا خفرا
يرتدى سترة مربعات وربطة عنق نقشت عليها طيور
ملونة . لم يكن يرتدى معطفا على الرغم من ثقل الربيع في
برشلونة ، فالرياح والزوايا تجعلها أقل لطفا في

٥٠ عاما في تطلونيا وهذه هي المرة الأولى التي يأتي فيها أحد في الموعد المحدد .

كانت نتحدث التطلونية بطلاقة بل ينقاه ربما عفا عليه الزمن ، وإن شأها بعض موسيقى يرتغاليها المنسية على الرغم من تقدم سننا ومن « البكليات » المعدنية كانت لا تزال سمراء رشيقة موفورة الحيوية ، ذات شعر متين وعينين صفراوين قاسيتين ، فمعدن زمن بعيد كانت قد فقدت أية شفقة نحو الرجال . أما البائع الذي بهره ضوء الشارع فلم يعلق بشيء بعد أن سمع حذاه في حصيرة المدخل المصنوعة من القنب وقيل يدها بايماة احترام . قالت ماريادوس برازيريس مقهقهة :

— لقد ذكرتني بالرجال أيام شبابي . اجلس .

برغم كونه جديدا على هذه المهنة ، تعلم ألا يعمل كثيرا على مثل هذا الاستقبال الحافل في الثامنة صباحا خاصة من عجوز بلا رحمة بدت له للوهلة الأولى هاربة من القارة الأمريكية . لذا وقف على مقربة خطوة من الباب دون أن يدرى ماذا يقول بينما تزيج ماريادوس برازيريس ستائر النوافذ المصنوعة من الألياف الصناعية ضوء إبريل الوهن أثار بالكاد أركان الصالة الصغيرة قريبة الشبه بمحل عاديات . كانت كلها أشياء تستخدم في الحياة اليومية ليس أكثر ، ويبدأ كل شيء في مكانه الطبيعي ، يتم عن ذوق سليم يتعذر معه أن يكون ثمة منزل آخر بهذه المنأية في مدينة قديمة وغامضة كمدينة برشلونة . قال :

استمحيك عذرا ، لقد أخطأت المنزل .

قالت :

ليبتك فعلت ، بيد أن الموت لا يخطيء .

على مائدة حجرة الطعام ، بسط البائع خريطة ذات ثنائيا عديدة كانها خريطة ملاح بها تقسيمات ذات ألوان مختلفة وصلب عدة وأرقام بكل لون . أدركت ماريادوس برازيريس أنها الخريطة الكاملة الخاصة بمدافن منجوى الشياحة^(١) وتذكرت بفرع قديم جبانة ماناوس^(٢) تحت امطار أكتوبر : كان التابير^(٣) يبعث بين ثوابيت بلا أسماء وأضرحة مفامرين بزجاجها الفلورنسي . ففي أحد أيام طفولتها أضفى نهر الأمازون بعد الفيضان مستنقع كثيرا للفتيان ، رأت الثوابيت المهشمة تطفو في بهو منزلها وقد اطلت من شقوقها بقايا ثياب وشعر الموتى . كان هذا سبب اختيارها تل منجوى لترقد في سلام بدلا من جبانة سان خيرباسيو القريبة والعائلية .

قالت : أريد مكانا لا تصله المياه أبدا .

قال البائع مشيرا إلى مكان على الخريطة بمؤشر متعدد الأطوال كان يحمله في جيبه كقلم حبر من الفولاذ :

هنا بالطبع . لا يمكن لأي بحر أن يرتفع إلى هذا المكان .

بحثت في الخريطة المسونة حتى عثرت على البوابة الرئيسية . بالقرب منها اصطلقت ثلاث مقابر متجاورة متشابهة خلت شواهدا من الأسماء ، تضم رفات بوينا بنتورا^(٤) وزعيمين فوضويين آخرين من ضحايا الحرب الأهلية . كل ليلة شخص ما كان يكتب أسمائهم على الشواهد الخالية ، بالقلم الرصاص أو بالطلاء أو بالفحم أو بقلم ظلال الوجه أو بظلال الأظافر ، وكل صباح كان الحراس يحوونها حتى لا يعلم أحد من يرتقد تحت الرخام الأصم . وماريادوس برازيريس التي شهدت جنازة دورويotti — أشد الجنازات حزنا وصحبا في تاريخ برشلونة — وبت لو دفنت إلى جواره ، بيد أنه لم تكن

هناك مقبرة واحدة خالية في الجبانة الشاسعة المزبحة .
لذا رضيت بما هو ممكن . قالت :

— بشرط ألا تحشرونى في واحد من تلك الصناديق
التي يسقط ثمنها على خمس سنوات ويرقد المرء فيها كأنه
في صندوق بريد .

— ثم عندما تذكرت فجأة الشرط الأساسى أضافت :

وقبل كل شيء لابد أن أدفن في وضع الرقاد .

كانت بالفعل قد سرت شائعات بأنه يتم دفن الجثث
رأسياً لتوفير المكان ، وذلك كرد فعل لبيع دفعة من المقابر
بالتقسيم أحدثت جلبة . شرح البائع في دفعة من يحفظ
خطية عن ظهر قلب ردها كثيراً أن تلك الشائعات فرية
شريرة من قبل المؤسسات الجنائزية التقليدية للنبل من
نظام بيع المقابر بالتقسيم وهو نظام جديد . وبينما هو
مستغرق في شرح ذلك سمعت بالبواب ثلاث طرقات خفيفة
فصمت هائلا لكن مارييا دوس برازيريس أومأت إليه أن
يستمر . قالت في صوت خفيض :

— لا تلق بالا . إنه نوى .

— استأنف البائع حديثه واقتنعت مارييا دوس برازيريس
بما قال . ومع هذا وقبل أن تفتح الباب أرادت أن توجّه
نهائيا ويأتق وأخص التفاصيل فكرة نضجت في قلبها على
مدى سنوات طوال ، منذ فيضان ماناوس الأسطورى .

قالت :

— ما أريد أن أقوله هو أنتى أبحث عن مكان أرقد فيه
تحت التراب ، وإن أمكن في ظل الأشجار في الصيف ومن
حيث لا يخرجنى أحد بعد مرور بعض الوقت ليلقى بى في
القمامة .

فتحت باب المنزل فدفك كلب صغير بله المطر وله هيئة
رثة لا تتناسب بحال مع بقية المنزل . كان عائدا من نزهته
الصباحية بالمنازل المجاورة ، وعندما دخل أصيب بثوبة
من الهياج . قفز فوق المائدة ينبع بلا وعى وكاد يسوٹ
خريطة الجبانة بأقدامه المنسخة بالطين . نظرة واحدة من
صاحبه كفت كى تهدىء أنفعااته . قالت له دون
صياح :

— نوى ، انزل من هنا .

تقلص الحيوان ونظر إليها ملتاعا وانحدرت دمعتان
رائقتان على مخطمه . حينئذ عادت مارييا دوس برازيريس
الانتباه إلى المندوب فوجدته متميرا . صاح :

يا للشيطان ، لقد بكى !

اعتذرت مارييا دوس برازيريس نيابة عن كلبها بصوت
خفيض :

— إنه مهتاج لرؤيتك هنا في مثل هذه الساعة . عموما ،
هو يدخل البيت في حرص يفوق حرص الرجال ، فيما عداك
بالطبع حسبيما رأيته

ردد البائع :

— ولكنه بكى ، بحق الشيطان .

ثم أدرك في الحال أنه وقع في خطأ فاعتذر خجلا :

— معذرة يا سيدتى ، لكن هذا لم يحدث حتى في

السينما .

قالت :

— يمكن لكل الكلاب أن تفعل ذلك لو دريت ، لكن
ما يحدث هو أن اصحابها يضيعون الوقت في تعليمها
عادات تنسب في معاناتها كالآكل في أطباق أو قضاء

حاجتها في أوقات معينة ولي مكان معين . هم في المقابل لا يعلمونها الأشياء الطبيعية التي تحبها كالضحك والكاء . أين توقفنا ؟

لم يكن ينقص شيء . اضطرت ماريا دوس برازيريس إلى قبول الصيف بلا أشجار لأن الشجر الوحيد الموجود في المقابر كانت ظلاله مقصورة على رجال النظام . فيما عدا ذلك ، كانت شروط ونصوص العقد غير ذات أهمية ، لأنها كانت تلطمح في الاستفادة من التخفيض إذ ستدفع الثمن نقداً .

لم يكن المندوب قد تلقى بعد المنزل بنظرة واعية عندما انتهى من كل شيء وأخذ يحفظ الأوراق في حقيبته ، كان لرونق المنزل عبق سحري جعله يتفتخ . عاد ببصره إلى ماريا دوس برازيريس كأنه يراها لأول مرة . سألتها :

— هل أستطيع أن أسألك سؤالاً شخصياً ؟

أوصلته إلى الباب .

— طبعاً ، طالما لا يتعلق بسفلى ؟

— لي ولح بتخمين مهن الناس من الأشياء الموجودة في بيوتهم ، والحقيقة أنني هنا لا أستطيع ذلك . ما هي مهنك ؟

أجابته ماريا دوس برازيريس وقد خنتها الضحكة :

— إنني عامرة يا بني ، أم أن ذلك لم يعد بعد ملاحظاً ؟

احمر وجه البائع . قال :

— أسف .

قالت وهي تأخذ من ذراعه حتى لا يرتطم بالباب :

— لك أن تخيل أسفى أنا . أسهر على نفسك واحذر أن يصيبك مكروه قبل أن تكفي في مثوى أمين .

بعد أن أغلقت الباب حملت الكلب وشرعت في تبليده ثم انضمت بصوتها الأفرقي الجميل إلى كورال الأطفال الذي أخذ يسمع في تلك اللحظة بين صغار الحي . قبل ذلك بثلاثة شهور رأت فيما يرى النائم اقتراب أجلاها . منذ تلك اللحظة شعرت بارتباط أشد نحو هذا المخلوق الذي يشاطرها وحدتها . كانت قد أعدت لتوزيع متعلقاتها بعد موتها وحددت مصير جسدها بدلة شديدة بحيث تستطيع أن تكفي في تلك اللحظة نجبتها دون أن تفاجيء أحداً . كانت قد تقاعدت بمحض إرادتها وبثروة ادخرتها « حجراً » على حجر ، لكن بلا توضيحات مبررة ، واختارت سكني حي « جراثيا »^(٢) العريق النبل كملجأ آخر . اشترت شقة (دور سحري) متهمة كانت لها دائماً رائحة الرنجة المدخنة واحتفظت حوائطها التي اكتتتها الأملاح بأثار أعيرة نارية تذكر بمعركة بلا مجد^(٣) . لم يكن ثمة بواب وكلنت تتلصص السلم اليربب المعلم بعض الدرجات مع أن جميع الشقق كانت مأهولة . قامت ماريا دوس برازيريس بتجديد الحمام والمطبخ وغلفت الحوائط بالوان بهيجة ووضعت زجاجاً مشطوفاً وستائر من المخمل في النوافذ . وأخيراً نقلت الاثاث الفاخر وأطقم المطبخ والديكور والصناديق المبطنة بالحرير والديباج التي سرقتها الفاشيون من القصور التي هجرها الجمهوريون بعد هزيمتهم واشترتها هي قطعة تلو القطعة على مدى سنوات في صفقات سرية وعلى أنها مستعملة . كانت صدقتها بكونت كاردينا الذي لم ينقطع عن زيارتها الجمعة الأخيرة من كل شهر ليتناول عشاءه ويمارس معها حيا روتينيا هي الصلة الوحيدة التي تربطها بالماضي . بيد أنه حتى تلك الصداقة القديمة عاشت زمن التكتّم ، فقد كان الكونت يترك سيارته التي تحمل شعار أسرته على مسافة كبيرة ويوصل إلى منزلها مشياً على قدميه وبعيداً عن الضوء .

سحنت لها الفرصة ، أحيانا تخط الاسم على قبر واحد أو على اثنين أو على الثلاثة معا ، كانت تفعل ذلك برباطة جأش بينما يحتاج القلب حنينا .

في أحد أيام الأحاد في أواخر شهر سبتمبر ، شهدت أول جنازة في التل بعدها بثلاثة أسابيع ، دفنت في القبر المجاور لقبرها امرأة شابة تزوجت حديثا ، وقبل نهاية العام شغلت سبع مقابر . لكن شقاء عاجلا مردود أن يقترب منها . لم تشعر بأى ضيق بل كلما ارتفعت درجة الحرارة وبخل صخب الحياة الجارف من النوافذ المفتوحة كلما شعرت برغبة في الانتصار على الغاز الرؤيا . ولقد وجدها كونت كاردينا — الذى كان قد أمضى شهور الحر في الجبل — وجدها عند عودته أكثر جاذبية من أيام شبابها العجيب عندما كانت في سن الخمسين .

بعد العديد من المحاولات الفاشلة ، استطاعت ماريا دوس برازيريس أن تجعل نوى يتعرف على قبرها من بين قبور التل المتشابهة . ثم أنها اجتهدت في تدريبه على البكاء على القبر الخاوى كي يعتاد ذلك بعد موتها . واصطحبته عدة مرات سيرا على الأقدام من منزلها إلى الجبانة محددة له علامات إرشادية كي يحفظ مسار حافلة « لاس رامبلاس »^(٧) ، حتى اطمانت إلى أنه اتقن الطريق وحده .

وفي يوم الأحد المخصص للاختبار النهائي ، في الثالثة بعد الظهر ، خلعت عنه ستره الربيع — من ناحية لأن الصيف أصبح وشيكا ومن ناحية أخرى لكي لا يستلقت النظر — وتركته وحده . رآته يبتعد صوب رصيف اللؤلؤ ، يعدو عدوا خفيفا ومؤخرته مضمومة حزينة تحت ذيله المهتاج ، واستطاعت بعد جهد جهيد أن تحبش رغبتها في

وذلك حفاظا على شرفها وعلى شرفه أيضا . ولم تكن للاريا دوس برازيريس صلة بأحد في البناية فيما عدا الضقة المقلبة لها حيث يقطن زوجان لهما طفلة في التاسعة من عمرها . ولقد عُنّ لها من غير المعلوم — وإن كانت تلك هى الحقيقة — ألا تلتقى بأحد غيرهم في الدرج . ومع هذا فإن تقسيم إرثها أثبت لها تواصلها بين جيران قتلونين ألقاح تأسس شرفهم القوي على الحياة . حتى أقل متعلقاتها نفعا وزعتها بين أقرب الناس إلى قلبها ، أى أقرب الناس إلى شقتها .

في نهاية الأمر لم تكن مقتنعة تماما بانها كانت عادلة ولكنها تأكدت في الوقت ذاته من أنها لم تنس أحدا استحق شيئا أعدت لذلك بدقة جعلت مؤرق عقود شارع أوريل — المعروف بأنه رأى الكثير — لا يصدق عينيه عندما رآها تمل على مساعديه عن ظهر قلب قائمة دقيقة بممتلكاتها ، كل شيء باسمه الدقيق ، ويقطونية العصور الوسطى ، وكذلك قائمة وراثتها ومهنهم ومحل إقامتهم والمكانة التى يمتلكونها في قلبها . بعد زيارة « بائع الجنازات » ، صارت واحدة من زوار الجبانة المعتادين أيام الأحاد . ومثلما كان يفعل جيرانها في الجبانة ، زرعت زهورا للفصول الأربعة وسقت العشب النامى وشذيبته بمقوس التقليد حتى تركته على هيئة بسط قصر البلدية ، وأعدت المكان إلى حد أنها تعجبت كيف بدا لها موحشا في بادئ الأمر . في أول زيارة لها ، خفق قلبها إذ رأت المقابر الثلاث بلا أسماء ، لكنها لم تتمكن من التوقف لجرد النظر إليها لوجود حارس مؤرق يقف على مقربة منها . بيد أنها في ثالث يوم أحد اقتنصت فرصة عدم انتباهه كي تحقق وأحد من أحلامها الكبرى ، ويقلم أحمر الشفاه خلات على أول شاهد قبر ضله المطر اسم « دوزوتى » . منذ تلك المرة ، عاينت الكرة كلما

البكاء — البكاء على نفسها وعليه وعلى ستين طويلة مرة من الالهام المشتركة — حتى رأته يتحرف نحو البحر عند ناصية شارع « مايو »^(٨) . بعد خمس عشرة دقيقة ، استقلت حافلة « لاس رامبلاس » من الميدان الجاور — ميدان « ليسب »^(٩) — محاولة رؤيته من النافذة ، وبالفعل رأته — بين جموع الأطفال المتنزهين يوم الأحد — متباعدة وجادا ، ينتظر تغير إشارة عبور المشاة في شارع « جراثيا »^(١٠) تنهدت :

— يا إلهي ، كم يبدو وحيدا !

اضطرت إلى انتظاره ساعتين تحت شمس « مونجوى » القاسية . حيث العديد من أهل الموتي عرفتهم قبل ذلك اليوم الجدير بكل ذكر ولكنها كانت لا تميز ملامحهم لأن رجحا طويلا من الزمن قد مضى منذ رآتهم أول مرة ، فما عادوا يرتدون ثياب الحداد ولا يلجأون إلى البكاء ، كما كانوا يضعون الزهور على القبور دون التفكير في الموتي .

بعد ذلك بقليل وبعد أن انصرف الجميع ، سمعت زئيرا مدويا أفرغ طيور النورس ثم رأت في عرض البحر سفينة بيضاء عليها علم البرازيل وتمنت بكل جوارحها لو أحضرت لها خطايا من شخص مات من أجلها في سجن « بيرتا ميوكو »^(١١) . بعد الخامسة بدقائق ، وقبل للود المحدث بالثنتي عشر دقيقة ، ظهر نوري في التلث يتساقط لعابه من النصب والقيظ ولكن بخيلاء الطفل المنتصر . في تلك اللحظة زال فرح ماريادوس برازيريس من عدم وجود من يبيكي على قبرها .

كان ذلك في الحزيف التالي عندما بدأت تحس بإشارات نحسة لم تتمكن من استكناها وإن زادت قلبها حزنا . عاودت تناول القهوة تحت أشجار السنت الذهبية في ميدان

الساعة مرتدية معطفا ياقته من فرو ذيل الثعلب وقيعة زينت بزهور صناعية عادت فأصبحت على الموضة من فرط قدمها . شجذت غرائزها . وفي محاولة لتفسير ضيقها رصدت ثمرات بائعات الطيور بشارع « لاس رامبلاس » وهمهمات الرجال في مواضع بيع الكتب والذين كانوا لأول مرة منذ سنوات لا يتحدثون عن كرة القدم ، وصمت مصابي الحرب الدفين وهم يلقيون بكسرات الخبز إلى الحمام . وفي كل مكان وجدت للموت علامات صريحة في أعياد الميلاد أضيفت المصابيح الملونة بين أشجار السنت وخرجت من الشرفات موسيقى وأصوات مرحة وغدا حشد من السياح بمعدل عن مصيرنا ، المقاهي القائمة في الهواء الطلق . ولكن حتى في العيد كان ثمة الشعور بنفس بالتوتر المكبوت الذي سبق سيطرة الفوضويين على الشوارع . وماريا برازيريس التي عايشت تلك الحقبة — حقبة

العواطف الكبرى — لم تستطع كبح جماح قلقها ، ولأول مرة أيقظتها مخالب الهلع من نومها ، ففي إحدى الليالي قتل رصاص رجال الأمن أمام نافذتها طالبا كان قد كتب على أحد الجدر بفرشة طلاء : « تميا قتلونيأ حرة » .

كانت قد عرفت هذا القلق مرة واحدة في طفولتها في ماناوس ، قبل الفجر بدقيقة واحدة ، حين توقفت أصوات الليل العديدة عن الصخب فجأة وتوقف فيضان المياه وتذبذب الطقس وغاص نهر الأمازون في سكون سميق لا يعده إلا سكون الموت . وسط ذلك التوتر غير المحتل وفي آخر يوم جمعة من شهر أبريل ذهب كونت كاردينا لتناول العشاء في بيتها كالمتعاد .

بمرور الوقت تصورات زيارة الكونت إلى طقس من الطقس : كان الكونت يصل في موعده بين السابعة والتاسعة مساء ومع زجاجة شمنانيا محلية لفت في جريدة

كانت قد قصّت على الكونت أن أمها باعتهما في ميناء ماناوس وهي في الرابعة عشرة من عمرها وأن ضابطاً أول في مركب تركي ظل يأتيتها بلا شفقة طوال رحلة عبور المحيط الأطلنطي ثم هجرها بدون مال أو لغة أو اسم في مستنقع أضواء شارع « باراليلو » كان كلاهما يعي أن لا شيء يجمعهما بالأخر لذا فإن أقصى أوقاتهما وحده كانت تلك التي تجمعهما معا ، ومع هذا لم يجزئ أي منهما على النيل من سحر العادة .

ولم يكن ثمة مناهس من نزول كاريبة قومية كي يدركا معا إلى أي حد كان يكره كل منهما الآخر — ولكن بأى حنان ! — طيلة سنوات عديدة . ثم جاءت الشرارة . كان الكونت يستمع إلى أوبرا « لا بوهيم » ، ودويتو الحب ، غناء ليشا البانيزي وبينيا مينو جيلى ، عندما وافته دلفة واحدة عدة أنباء من جهاز الراديو الذى كانت ماريا دوس برازيريس تستمع إليه في المطبخ . اقترب على أطراف أصابعه واستمع هو أيضا . كان الجنرال فرانثيسكو فرانكو ، ديكتاتور إسبانيا إلى الأبد ، قد اضطلع بمسؤولية تقرير مصير ثلاثة من الانفصاليين الهاسك حكم عليهم بالأعدام مؤخراً . تهدد الكونت بارتياح قائلاً :

— سوف يعدمونهم إذا بلا رجعة . ذلك أن القائد رجل عادل .

حدثت ماريا دوس برازيريس بمعنى كوبرا ملكبة مشتعلتين وقد راته على حقيقته : هرما ، حقيرا . رأت مقلتيه الجامدين خلف نظارته الذهبية ، أسنانا لآكل جيف ، يدين مهجنتين لحويان اعتاد الرطوبة والعثامة

قالت :

— أرجو الله إذاً ألا يحدث هذا لأنهم لو أعدموا واحداً

المساء حتى لا تسترعى انتباه أحد وصندوق من الكمام الحشو ، وتعد له ماريا دوس برازيريس « كاتيلونى » ، بالجيلاتين وبجاجة طرية في مرقتها — وهما الاكتمان المضطنان لدى القطلونيين النبلاء أيام شبابها — وصينية بها فاكهة الموسم . وبينما تطهو طعام العشاء كان الكونت يجلس إلى الجراموفون ليستمع إلى تسجيلات تاريخية لمقتطفات من الأوبرات الإيطالية بينما يحسنى على دفعات متباعدة كاساً واحداً من نبيذ « بورتو »^(١٢) لا تفرغ قبل انتهائه من سماع الأسطوانات .

بعد عشاء طويل تتخلله محادثة متأنية كانا يمارسان من الذاكرة حباً لجوسيا طالما ترك في كل منهما مسحة من الأسى . وقبل رحيله ، في عجلة من أمره دائماً بسبب اقتراب منتصف الليل ، كان الكونت يترك خمسا وعشرين بريقة تحت منفضة سجائر حجرة النوم ، وهو سعر ماريا دوس برازيريس عندما التقى بها لأول مرة في غرفة فندق بشارع « باراليلو »^(١٣) ، والشئ الوحيد الذى لم يمهه هذا الزمن .

لم يصل إلى منهما نفسه مرة غلام تأسست تلك الصداقة ؟ كانت ماريا دوس برازيريس تدب له ببعض صنيع ، فقد كان يسديها بعض النصح المفيد في إدارة ما اشترته من مال ، وعلمها بتقدير القيمة الحقيقية لمادياتها وكيف تفعل حتى لا يكتشف أنها مسروقة . لكن الأهم أنه هو الذى أرشدها الطريق إلى شيوخوخة محترمة في «ى» جراثيا ، عندما قيل لها في الماخور الذى قصت فيه جل حياتها إنها لم تعد صالحة بمقاييس الذوق الحديث وأرادوا إرسالها إلى دار سرية للمسنين يعلمون الأطفال فيها ممارسة الحب مقابل خمس بريقات . وهى بدورها

فقط منهم سادس لك سما في الحساب .

تملك الرعب الكونت :

ولم هذا ؟

لأننى أنا أيضا عاهرة مبدلة .

لم يعد كونت كاردونا بعد ذلك أبدا وتأككت ماريا دوس برازيريس من أن آخر حلقة في حياتها قد أغلقت . الوقت قريب ، كانت تسخط إذا ترك أحد لها مقعده في الحافلة أو ساعدها في عبور الطريق أو أخذها من ذراعها لصعود الدرج ، بيد أنها انتهت ليس فقط إلى قبول ذلك بل إلى الرغبة فيه كضرورة مقبولة . حينئذ طلبت عمل شاهد قبر لفوضوى بلا اسم أو تاريخ وبدأت تأوى إلى فراشها دون إغلاق مزلاج الباب حتى يتمكن نوى من الخروج بالثبأ إذا قضت نحبها وهي نائمة .

في يوم من أيام الاحاد ، بعد عودتها من المقابر وعند دخول المنزل ، التقت في بسطة السلم بالطفلة التى تسكن الشقة المقابلة ، اصطحبتهما إلى الشارع وهدثتها في أشياء عدة ببراعة جدة بينما كانت تراها تلاعب نوى كأنهما صديقان قديمان . في ميدان « ديامنت »^(١٤) ، وحسبما خططت من قبل ، اشترت لها آيس كريم . سألتها :

— أتحبين الكلاب ؟

— كثيرا

عندئذ اقترحت ماريا دوس برازيريس على الطفلة اقتراحا راود قلبها منذ زمن بعيد . قالت لها :

— إذا حدث لى أى شيء اعتنى بنوى بشرط أن تتركه حرا أيام الاحاد دون أن تتلقى عليه . هو يعرف ما يفعل .

سمعت الطفلة لذلك . أما ماريا دوس برازيريس فهي بدورها كانت عائدة إلى دارها بسعادة من أنهى من تحقيق حلم انضمامه السنون في قلبه . ولم يكن مرد عدم تحقيق ذلك الحلم يعب الشيفوخة أو تأخر الموت . كما لم يكن تحقيقه قرارا اتخذته بنفسها . بل إن الحياة هي التى كانت قد اتخذت من أجلها ذلك القرار ذات مساء جليدى من شهر نوفمبر حين هبت زويدة مفاجئة عند خروجها من الجبانة . كانت قد انتقلت من كتابة الأسماء الثلاثة على الشواهد الثلاثة وتمشى في طريقها صوب محطة الحافلات عندما ابتلت ملابسها تماما بسبب سقوط الدفعات الأولى من المطر . لم يسعها الوقت للاحتماء بباب أى منزل من منازل حى كفر بدا غريبا عن المدينة بقبائمه المتهدمة ومصانعه المظلمة ووجود شاحنات ضخمة ضاعفت من رعبها من هطول المطر . بينما كانت تحاول تدفئة كليها المبتل بجسدها رأت الحافلات المزججة وسيارات الأجرة الشاغرة وقد أطفأت لافتاتها وبدون أن ينتبه أحد إلى

إيماءات امرأة غارقة . وعندما ظنت أن من المستحيل حدوث المعجزة ، مرت فجأة سيارة فاخرة ذات لون فولاذى شفقى لا يكاد يسمع لها أى صوت فوق الأسفلت الذى غمره ماء المطر . توقفت السيارة عند ناصية الشارع ثم عادت القهقري إلى حيث كانت تقف هي أنزل زجاج السيارة بفعل السحر وعرض السائق عليها أن يوصلها . قالت ماريا دوس برازيريس بأمانة :

— إنى ذاهبة بعيدا . لكلك إذا أولصتني إلى أقرب مكان سأشكر لك هذا الصنيع .

قال هو ملحفا :

— أخبريني إلى أين تذهبين .

— إلى « جراثيا » .

ثم فتح باب السيارة دون أن يلحسه . قال :
— هو طريقى نفسه ، اصعدى .

من داخل السيارة التى كانت لها رائحة الادوية المحفوظة ، تحول المطر إلى حادث عارض غير حقيقى وتبدل لون المدينة وشعرت هى بوجودها فى عالم غريب وسعيد وبلا معاناة . كان قائد السيارة يشق طريقه فى فوضى المرور بسلاسة يشوبها شيء خارق للعادة . كانت ماريما دوس برازيريس تشعر بالحرج ليس فقط لبؤسها الواضح بل بسبب الكلب البائس النائم فى حورها .

— هذه سفينة . لم أر فى حياتى مثيلا لها ولا حتى فى الأحلام !
قالت ذلك لأنها شعرت بأن من واجبها أن تقول شيئا مناسبا .

— فى الواقع أن عيبتها الوحيد أنها ليست سيارتى .
أجاب هو بلغة قطلونية متعثرة ثم أضاف بالإسبانية :
— قد لا يكفينى مرتب عمى بأكمله لشرائها .

تهددت وقالت :
— أتفيل ذلك .

تحصته بمواربة وقد شح اخضراروا لانعكاس أنوار لوحة التحكم عليه ، فتبينت أنه ليس سوى مراقب شعره قصير مجعد وملامحه برونزية رومانية . اكتشفت أنه لم يكن وسيما وإن كان له سمر خاص ، وإن سترته الجلدية الرخيصة البالية تناسبه تماما ، وإن أمه لا يد أن تصعد عندما تحس بعودته إلى البيت . لم يكن ثمة ما لا يؤكد أن « ديبيراس » هو صاحب السيارة سوى يديه اللتين تشبهان يدي مزارع .

لم يعادها الحديث طوال الطريق ، لكن ماريما دوس برازيريس أحست أيضا بمن يختلس إليها النظر عدة مرات ، والمرة الثانية شعرت بالآلم لأنها ما زالت على قيد الحياة فى تلك السن . شعرت بأنها قبيحة ويرثى لها بمعدل المطبخ الذى لفت به رأسها بأعمال عندما هطل المطر ويمعظنها الخريفى الذى لم يعن لها أن تقيده لأنها كانت تفكر فى الموت .

بدأ توقف المطر عندما وصلا هى « جراثيا » . كان الوقت ليلا ومصابيح الشارع مضاعة . طلبت ماريما دوس برازيريس من قائد السيارة أن يتركها عند ناصية قريبة . ولكنه أصر على توصيلها حتى باب بيتها ، بل إنه أوقف السيارة فوق الرصيف حتى يمكنها النزول دون أن تبذل . أطلقت الكلب وحاولت الخروج من السيارة بما يسمح لها جسدها من وقار ، وعندما التفت لتشكر قائد السيارة اصطدمت بنظرة رجل جعلتها تفقد أنفاسها . احتملت تلك النظرة لحظة دون أن تفهم جيدا من كان ينتظر ماذا ومن ؟ عندئذ سالها بصوت طليق :

— اصعدى ؟

شعرت ماريما دوس برازيريس بالهانة . قالت .

— اشكركا شكرا جزيلاً أن أحضرتنى إلى هنا لكن لا أسمع لك أن تهزأ بى أجابها بجديّة قاطعة :

— ليس لدى أى سبب كى أمزأ بأحد وخاصة بامرأة ملك .

صرخت ماريما دوس برازيريس فى حياتها رجلا كثيرين مثل هذا الرجل ، وانقذت من الانتحار آخرين أكثر جراءة منه ولكنها لم تكن قد جربت من قبل الضوف من اتضاد القرار . سمعته يلحف دون أدنى تغير فى نبرة

صوته .

— الأصعد ؟

نأت عنه دون أن تفلق باب السيارة وأجابته بالإسبانية
لنتأكد من أنه سيفهمها :

— اقبل ما يعن لك .

حاول نوى ، الذى كان قد سبقها ، النباح . نهرته بهمس
محضّر : « صه » . فى الحال تقريباً سمعت وقع الخطوات
الأولى على السلم فخشيت أن ينخلع قلبها من مكانه . فى
أجزاء من الثانية راجعت تلك الرؤيا التى غيرت مسار
حياتها طوال سنوات ثلاث وأدركت خطأ تفسيرها . قالت
لنفسها فى فزع : « يا إلهى لم يكن الموت إذأ » .

أخيراً اهتدت إلى ثقب المزلج متسمعة الخطوات
المعدودة فى الظلام وتصاعد أنفاس شخص ما خائف مثلها
يقتررب . حينئذ أدركت أن انتظارها أعواماً وأعواماً
وعذابها الطويل حبيسة العتامة لم يضيقها سدى ولو كان
ذلك من أجل أن تعيش لحظة واحدة كذلك اللحظة .

دخلت الدلميزن الذى يضيئة نور الشارع الشاحب المائل
ويدأت صعود الدرج وقد ارتعدت ركبتيها وخفقها خوف
كان يمكن أن تتخيله ساعة الموت فقط . عندما توقفت أمام
باب شقتها وهى ترتعش فى اضطراب بحثاً عن المفتاح فى
حقيبة يدها ، سمعت صفق بابى السيارة فى الشارع .

الهوامش

- (١) مونجوى (Montjuic) : تلال قريبة من قلب برشلونة . بها قصر لإقامة المعارض ومضمار للسباقات الرياضية .
- (٢) مانايس (Manas) : مدينة برازيلية وميناء على نهر الأمازون .
- (٣) حيوان يعيش فى الغابات المطيرة فى أمريكا وأمسيا 'لاسنوائية' ، لحمه شبيه بلحم البقر .
- (٤) زعيم لفرسوى إسباني شهير .
- (٥) جراثيا (Gracia) : من أحياء برشلونة العتيقة .
- (٦) إشارة إلى معارك الحرب الأهلية الإسبانية .
- (٧) اسم يطلق على أعرق شوارع برشلونة ويطلق أيضاً على الميدان الشهير الذى يصعب فيه
- (٨) شارع فى قلب برشلونة .
- (٩) ميدان قريب من « لاس رامبلاس » .
- (١٠) شارع مقنعر من ميدان « فلورنسيا » .
- (١١) ميناء برازيل ارتبط اسمه بمعهد الاستكشافات والصراع بين الدول الأوروبية للسيطرة على القارة الأمريكية .
- (١٢) شبيذ يرتغى شير .
- (١٣) باراليلو (Paralelo) : شارع الملاهى الليلية فى برشلونة .
- (١٤) ميدان ديامنت (Diamante) : ميدان فى قلب برشلونة له شهرة أدبية .

قصة للكاتب البرازيلي : ماشادو دى أسيس
ترجمها عن الإنجليزية : خليل كلفت

حكاية سكندرية



عن المؤلف

ماشادو دى أسيس (١٨٣٩ - ١٩٠٨) روائي ، وكاتب قصة قصيرة ، وشاعر برازيلي ، وهو أبا الأدب البرازيلي الحديث ، وتعدّه النافذة الشهيرة سوزان سوبتاج أعظم عبقارية أدبية أمريكية لاتينية إلى يومنا هذا . تقيم شهرته على ثلاثيته الروائية : كتابة على قبر براس كويلس ١٨٨٠ ، كينكلس بوريا (الفيلسوف أم الكلب) ١٨٩١ ، دون كازيمو ١٩٠٠ والروايتان الأشهرتان مترجمتان إلى العربية بالإضافة إلى القصص القصيرة والشعر .

الفصل ١ : في عرض البحر

نفوز بالخلامة الرقيقة التي تؤدي إلى النتيجة المنشودة .
ثانياً ، ما دمت تشير إلى مثال الفار ، أريدك أن تعلم أنني
أجريت فعلاً التجارب الخاصة بنظريتي ، ونجحت
بالفعل ، في إنتاج لص ؟ « « لص حقيقي ؟ »
« سرق عبايتي بعد التجربة بثلاثين يوماً ، لكنه ترك لي

« عجباً ، يا عزيزي ستروبيوس ! لا ، هذا مستحيل !
إن يصدق أحد أبداً أن دم فار ، يُعطى لشخص ليشربه ،
يمكن أن يحوله إلى لص »
« قبل كل شيء ، يا فيثيئس ، أنت تُفعل شيئا : الفار
ينبغي أن يلقي حلقه تحت مشرط الجراح إذا كان لنا أن

اعظم سعادة في العالم : إثبات نظريتي . ماذا خسرت ؟
قطعة بالية من قماش خشن . ماذا كسب الكون ؟ الحقيقة
الخالدة . نعم ، يا عزيزي فيثياس ، هذه هي الحقيقة
السرمدية . فالعناصر المكونة للنس متضمنة في دم الفار ،
وتلك الخاصة بالإنسان الصبور في دم الثور ، وتلك
الخاصة بالإنسان الجسور في دم النسر ... »

« وتلك الخاصة بالإنسان الحكيم في دم اليوم » ، قاطع
فيثياس ، مبتسما .

« لا ، فالبحر مجرد رمز ، غير أن دم العنكبوت ، إذا
نحن استلطنا بطريقة ما أن ننقله إلى كائن بشري ،
سيمتج ذلك الإنسان مبادئ الهندسة والحساسيات
الموسيقية . ويسرب من طيور اللقالق أو السنونو
أو الكراكي صانعت صعلوكا من شخص منزلي . ويهتوي
دم اليمامة على العنصر الجوهرى للإخلاص الزوجي ،
ويحمل دم الطاووس العناصر الأساسية للصنابة ...
باختصار ، وضع الآلهة جوهر كافة القابليات البشرية في
حيوانات البرّ والماء والجو . والحيوانات هي حروف
الهجاء ، أما الإنسان فهو بناء الجملة . هذه فلسفتي
الجديدة ، وهذا ما سأكتشفه في بلاط بطليموس العظيم » .

هز فيثياس رأسه وأخذ يحقّق في البحر . كانت السفينة
متجهة إلى الإسكندرية بمحولاتها الثينة الممتلئة في هذين
الفيلسوفين ، اللذين كانا يعملان ثمار العقل المستدير إلى
ذلك المستودع للمعرفة . وكان الفيلسوفان صديقين
قديمين وكان كل منهما ارمل في الخمسينيات من عمره .
وكان تخصصهما الميتافيزيقا ، لكنهما كانا ملتمّين أيضا
بالفيزياء والكيمياء والطب والموسيقى . وقد صار
أحدهما ، ستروبيوس ، عالم تشريح ممتازا ، بعد أن قرأ
أبحاث هيروفيلوس مرارا . وكانت قبرص سوطن كل من

الرجلين ، لكنّ لأن من الصحيح أنه لا كرامة لنبيّ في وطنه
فإن القبارصة لم يقدموا قط لهذين الفيلسوفين الاحترام
الواجب . على العكس ، كانا مكروهين وكان أولاد الشوارع
يُفِرطون في الاستهزاء بهما . غير أن هذا لم يكن السبب
الذى دفعهما إلى مغادرة وطنهما . فعندما عاد فيثياس إلى
رحلة ، ذات يوم ، اقترح أن يذهبا هو وزميله إلى
الإسكندرية ، حيث تمتعت الفنون والعلوم بأعلى تقدير .
ووافق ستروبيوس ، ورحل الاثنان . وفي تلك اللحظة فقط ،
بعد إبحار السفينة ، كشف مُنشئ المذهب الجديد عنه
لرفيقه ، مصعوبا بكافة تأملاته وتجاربه الأخيرة .

« وهو كذلك » ، قال فيثياس ، ورفعا رأسه .
« لا يمكنني تأكيد أو إنكار أي شيء . سادرس نظريتك ،
فإذا وجدتّها سليمة ، سأخذ على عاتقي مهمة تطويرها
وإعلان سرّها للعالم » .

« عاش هيليوس ! » صاح ستروبيوس . « يمكنني
الاعتماد عليك كتمثيل لي » .

الفصل ٢ : تجارب

لم ينظر الشبان السكندريون إلى العالمين العلمائين
بازدراء نظرائهم القبارصة . ذلك أن مصر كانت وقورة مثل
أبو قردان الذى يقف على ساق واحدة ، مستقرّة في
التأمل مثل أبو الهول ، حكيمة مثل الموميאות ، صارمة
كالأهرامات . ولم يكن هناك لاهوت ولا ميل للضحك .
والواقع أن أهالي المدينة والبلاط الملكي ، الذين كانوا قد
سمعوا بأخبار الصديقين منذ بعض الوقت ، رحّبوا بهما
ترحيبا يليق بالملوك ، وكشفوا عن معرفة بأعمالهما ،
وناقشا أفكارهما ، وأعدقوا عليهما العطايا : أوراق

بتحويل شراة أبيه ، وأب حماة ابنه ، وسيدة لا مبالاة سيد ما ، وسيد نزيات سيده ما ، لأن مصر كلها ، من الفراعنة إلى البطلة ، كانت بلاد العزيز ، وامرأة العزيز ، وقميص يوسف الكثر الألوان ، وكل الباقى . ومصار ستروبيوس الأمل العظيم للمدينة والمعالم .

بعد أن قام بدراسة المذهب ، عمد فيثياس إلى مواجهة ستروبيوس وأندره : « من الناحية الميتافيزيقية ، تُعَدُّ نظريتك منافية للطبيعة ، لكننى على استعداد للسماح لك بتجربة واحدة ، بشرط أن تكون حاسمة . ليس هناك ، يا عزيزى ستروبيوس ، سوى طريقة واحدة يمكن بها إجراء هذه التجربة . نظرا لتعذيب عقلا وكذلك رسوخ خلقنا ، نملئ أنت وأنا أقوى مقاومة ممكنة لرذيلة السرقة . ولهذا ، إذا تمكنت من غرس هذه الرذيلة فينا بنجاح ، فلن تكون هناك ضرورة لأى شيء آخر . أما إذا فشلت في إحداث هذه النتيجة (وهذا الفشل أكثر من مرجح ، حيث أن الفكرة بكاملها سقيمة تماما) . فسيكون عليك أن تتخلى عن كل تفكير متصل بمثل هذه النظرية ، وأن تعود إلى تأملاتنا السابقة . »

قيل ستروبيوس الاقتراح : « ستكون تضحيتى أشدَّ تضحية إيلاما ، قال : « حيث أننى أعرف محصلة كل هذا ، لكن هل هناك أى شيء لا تستحقه الحقيقة ؟ الحقيقة الخالدة ، أما الإنسان فليس سوى لحظة وجيزة ... »

لوعلمت الفتران المصرية بأمر خطة ستروبيوس لحذث حصو العبرانيين الأوائل ، الذين قُضِلوا الفرار إلى الصحراء على قبيل المذهب الجديد . ويحيى لنا أن نعتقد أن مثل هذا الفرار كان لابد وأن ينتهى إلى كارثة . ذلك أن

بردى ، تاسميح ، خمر الوحش ، أردية أرجوانية . على أن كل شيء تم رفضه بتواضع ، مع إيضاح أن الفيلسوف لا حاجة به إلى أكثر من الفلسفة ، وأن ما زاد عن الحاجة أن يكون سوى عائق أمام مواصلة أبحاثهما العلمية . وقد ملأت هذه الإجابة النبيلة قلوب كافة السكندريين ، من الحكماء والزعماء إلى عامة الناس ، بالإعجاب . وعلق الأكثر حصافة : « ماذا كان يمكننا أن نتوقع غير هذا من مثل هذين الرجلين الرفيعي الشأن ، اللذين يعيشان في أبحاثهما الرائعة ... »

« لدينا الآن تحت أيدينا شيء أعظم حتى من تلك الأبحاث ، فاطمئ ستروبيوس . » جئكم بنظرية سرعان ما ستحكم الكون ، ذلك أننى أعظم أن أقيم ليس بأقل من إعادة تشكيل الناس والأمم عن طريق إعادة توزيع المواهب والفضائل . »

لكن ليس هذا عمل الآلهة ؟ اعترض أحدهم . وتجاهس ستروبيوس على القول : « لقد اكتشفت سرُّ الآلهة . الجنس البشرى هو بناء الجملة ، وقد اكتشفت قواعد الأجرومية الإلهية ... »

« أفصح عن رأيك بوضوح . »

« فيما بعد . دعونى أقوم بتجاربي أولا . وعندما يكتمل مذهبي ، سأعلنه بوصفه أعظم هبة يمكن أن يتلقاها الجنس البشرى على الإطلاق من شخص واحد . »

يمكننا أن نتصور توقعات الجمهور ، وفضول بقية الفلاسفة ، رغم أن الجميع كانوا يمنأى عن تصديق أن الحقيقة الجديدة يمكن أن تحلَّ في نهاية المطاف محل تلك الحقائق التي كانوا يمتلكونها دائما . مع ذلك ، انتظر الجميع على أحر من الجمر . كان الزائران يُشار إليهما في الشوارع حتى من جانب الأطفال الصغار . فقد حلم أبى

العلم ، شأنه في ذلك شأن الحرب ، له ضروراته الملحة ، وما دام جوهل وضعف الفئران ، جنبا إلى جنب مع التفوق العقلي والبدني للفيلسوفين ، كانت تمثل مزايا كبيرة حقا لصالح التجربة ، فقد كان من الملائم اغتنام هذه الفرصة الرائعة لمعرفة ما إذا كان من الممكن ، في الواقع ، العثور على مصدر الأهواء والفضائل البشرية بين الأنواع الحيوانية ، وما إذا كان من الممكن نقلها إلى البشر .

وضع ستروبيوس الفئران في أقفاص وأخضعها للعمليات الجراحية فأرأى فأرا . وبعد لفتُ أنشطته من القماش حول أنف وأقدام كل ضحية ، كان يربط رقبة الحيوان وأرجله بمنضدة التشريح . وبعد أن يتم هذا ، كان يفتح أول فتحة في الصدر ، بكل بلاء ، مُحذِلاً المشروط بالتدريج إلى أن يلمس القلب ، ذلك أنه كان من رايه أن الموت الفوري من شأنه أن يلوث الدم ، وأن يدمر الخلاصة المنشودة ، وأن يجعله بذلك عديم الفائدة لأغراض التجربة . وكعالم تشريح كبير ، كان يجري العمليات الجراحية بعزم يليق بغايته العلمية . وما كان لجراح أقل مهارة إلا أن يقطع سير إجراءات العملية بصفة متكررة لأن نويات ألم وعذاب الضحايا جعلت استعمال المشروط من الصعوبة بمكان . لكن هذا هي وجه التحديد كان يمثل تفوق ستروبيوس : كان يمتلك الثقة بالنفس ، الوطيدة والراسخة ، لجراح عظيم .

إلى جوار ستروبيوس ، كان فيثياس يجمع الدم ويساعد في إجراء العمليات ، فيقتدي الحركات المتشنجة للمرضى ويلاحظ تطور العذاب في عين الحيوانات . وكانت الملاحظات التي يقوم بها كل عالم تُسجل تسجيلاً مستقلاً على صُحُف ورق البودى ، وعلى هذا النحو استفاد العلم من جهتين . فمن حين لآخر ، كانوا يضطرون ، بسبب

اختلاف الملاحظات ، إلى تشريح عدد من الفئران أكبر مما هو ضروري ، غير أن هذا بدوره لم يكن ينطوي على فائدة ، حيث أن دم الفئران الإضافية كان يُوضع جانباً ليجرى تناوله فيما بعد . ويمكن لحادث واحد فقط من هذا القبيل أن يصور تصويراً وأقياً الضمير الحي الذي كانا يؤديان به عملهما . كان فيثياس قد لاحظ أن شبكيات عين الفئران المحتضرة يتغير لونها إلى أن تصير زرقاء فاتحة ، فيها أشارت ملاحظات ستروبيوس إلى لون القرقة على أنه درجة اللون الأخيرة عند الموت ، كانا قد وصلا إلى آخر تشريح لذلك اليوم ، غير أنهما ، نظراً لأن هذه النقطة كانت جديرة حقاً بالاستقصاء ، قاما رغم تعبهما الشديد بإجراء تجارب تسع عشرة مرة أخرى بدون الحصول على نتائج حاسمة - فقد استمر فيثياس في الإصرار على الأزرق ، وستروبيوس على لون القرقة . وكاد الفأر العشرون يحلق الاتفاق بينهما ، غير أن ستروبيوس أدرك بحصافة بالغة أن وقفه أثناء التجارب كانت قد تغيرت . صمَّح وقفته ، وقاما بتشريح خمسة وعشرين فأراً آخرين . ومن هذه الفئران ، تركهما الأول في شك كما كانا من قبل ، غير أن الأربعة والعشرين فأراً الباقية أثبتت أن اللون المختار عليهما لم يكن لا لون القرقة ولا الأزرق ، بل درجة فاتحة من اللون البنفسجي .

اشاعت الروايات المبالغ فيها عن التجارب رد فعل شديداً ، ضمن نطاق العنصر العاطفي للمدينة ، ونشأت ثائرة بعض السفسطائيين ، غير أن ستروبيوس ردَّ (بركة) بحيث لا يجرح حتى المناطق الأكثر رقة للروح البشرية (بأن الحقيقة تستحق كل الفئران التي في الكون ، وليس فقط كل الفئران ، بل كل الطواويس ، والمعيز ، والكلاب ، والعنادل ، وهلم جرا . وفيما يتعلق

لا يمكن شراؤها من ناصية الشارع ، لها طابع عمومي
بعض الشيء ، ومن الطبيعي جدا أن يبدأ المرء بها قبل أن
ينتقل إلى الكتب المستعارة ، والدجاج ، والأوراق المزودة ،
وأقاليه بكاملها ، ولم جراً . إن تسمية الانتحال في حدِّ
ذاتها دليل على أن البشر يفهمون الجدل إلى الخلط بين ذلك
الذي ليس إلا جنين سرقة ، والسرقة بمعنى الكلمة .

من المؤلم أن نروى ، غير أن الحقيقة هي أن كلا
أنفليسوفيين ، ستروبيوس وفيثياس ، ألقيا بنظريتهما
الميتافيزيقية إلى نهر النيل ، وأصبحا أصعب كاسل
النضج . كانا دائماً يعدّان نفسيهما في المساء ، ويسعيان
في اليوم التالي وراء الحصول على أشياء مثل العباءات ،
والقطع البرونزية ، وقوارير الخمر ، والبضائع من أرصفة
الميناء ، والدرام المضمونة . وكانا حذرّين في سرقةهما إلى
حدِّ أنه لا أحد شك فيهما ، لكن حتى بالفترض أن شخصا
ما فعل : كيف كان يمكنه أن يجعل إثنى شخص آخر
يصدّقه ؟ في تلك الفترة كان بطليموس قد جمع الكثير من
الكنوز والتحف النادرة لمكتبه ، وحيث أنه ربما كان من
المتصور به فهرستها ، فقد عيّن لهذا العمل خمسة من
علماء النحو وخمسة فلاسفة ، كان بينهم رفيقنا . وقاما
بمهمتهما يتفان فريد ، فكانا أوّل من يصل وأخّر من
يغادر ، وكثيرا ما كانا يعملان على ضوء المصباح حتى
ساعات الصباح المبكرة جداً ، يفتّان الطلاسم ، ويرتبان ،
ويصنفان . وتبّاً بطليموس التحمس بمستقبل لامع لكل
منهما .

بعد مُضيّ بعض الوقت ، يدعوا يلاحظون غياب أشياء
هامة متباينة : نسخة من أعمال هوميروس ، مخطوطات
ثلاث منها فارسية وإثنتان سامريتان ، مجموعة رائعة من
رسائل الإسكندر الأصلية ، مُسخ من قوانين اثينا ،

بالقرنان ، فالمدينة وكذلك العلم سيرويحان ، لأن الاله
الذي يحميه حيوان مدرّس من هذا القبيل سيتضاقل .
وعلاوة على ذلك ، حتى إذا كان الاعتبار نفسه لا ينطبق على
حيوانات أخرى - مثل اليمام والكلاب ، والتي سيجرى
تسريحها في الوقت المناسب - فإن حقوق الحقيقة ثابتة
رغم ذلك . وختم كلامه مؤكداً بالحكمة الموجزة أن الطبيعة
لا ينبغي أن تكون مائدة الطعام وحسب بل ينبغي أن تكون
كذلك مائدة العلم .

واستمرّا يستخلصان ويشربان الدم . لم يشرباه في
صورته الفنية ، بل خفّاه في مزيج من القرفة ، وعصارة
السُّط ، ونبات البلسم ، وهذا ما أخفى نكهته الأصلية
تماماً . وكانت الجهرحات يومية ومتناقصه ، ولهذا كان من
الضروري لهما أن ينتظرا وقتاً طويلاً قبل أن يحدث التأثير
المرغوب . وسخر فيثياس ، نافذ الصبر ومتشككاً ، من
زميله .

« لا شيء بعد ؟ »

« كُنْ صبوراً » ، كان ستروبيوس يقول له ، « كُنْ
صبوراً . المرء لا يكتسب رذيلة بالطريقة نفسها التي يخط
بها زوجاً من الصنادل . »

الفصل ٣ : الانتصار

أخيراً ، انتصر ستروبيوس ! أثبتت التجربة نظريته .
وكان فيثياس أوّل مَنْ ظهرت عليه الأعراض التي جرى
انتظارها طويلاً ، حيث نسب إلى نفسه ثلاث أفكار كان
سمعها من ستروبيوس . وانتقاماً منه ، سرق ستروبيوس
أربع مقارنات من فيثياس ، وكذلك نظرية عن الرياح .
وماذا كان يمكن أن يكون أكثر علمية من هذه الإنجازات
الأولى ؟ الحقيقة أن الأفكار الأخرين ، بالتحديد لأنه

« كلاب ؟ وِز ؟ أرانب برية ؟ »

« لا شيء من هذا القبيل . إننى أطلب بعض الرعايا من البشر الاحياء » .

« رعايا من البشر الاحياء ؟ مستحيل ؟ غير قابل للمناقشة ... »

« سأوضح لك أنه ليس ممكنا وحسب ، بل حتى مشروع وضرورى . إن سجون مصر تكتظ بالمجرمين ، الذين يحتلون دون شك اذنى مركز على السلم البشرى . وهم لم يعودوا مواطنين ، ولم يعد بوسعهم حتى ان يُسموا أنفسهم بشرا ، لأنهم فقدوا البسمتين البشريتين الرئيسيتين - العقل والفضيلة - بانتهاك القانون والاخلاق . وعلاوة على هذا ، مادام عليهم أن يكفروا عن جرائمهم بالموت ، اليس من الإنصاف أن نجعلهم يخدمون الحقيقة والعلم في اثناء ذلك ؟ الحقيقة خالدة . إنها تستحق ليس كل الفئران وحسب . بل كذلك كل المجرمين في العالم » .

وجد بطليموس أن هذا التعليل لا تشوبه شائبة ، وأمر بتسليم كافة المجرمين إلى هيروفيلوس وأتباعه . وعيّر علم التشريح العظيم عن عرفانه على هذا الصنيع الخارق ، وبدأ يشرّح المحكوم عليهم . واستجابات الجماهير بمنتهى الفزع . على أنه ، باستثناء التماسات شقية قليلة ، لم تكن هناك أية انتفاضات مسلحة ضد هذا الإجراء . وأخذ هيروفيلوس يرثد الإيضاح الذى كان قدّمه لبطليموس ، مُضيفا أن إخضاع المجرمين لتجارب التشريح ليس سوى طريقة غير مباشرة للنهوض بالاخلاق ، حيث أن الفزع من المشروط في حد ذاته سيكون بمثابة رادع ضد جرائم كثيرة .

الكتائبان الثانى والثالث من جمهورية اقلاطون ، بين أشياء أخرى . تم تحذير السلطات ، غير أن دهاء الفار ، منقولا إلى كائن حتى اسمى ، كان بطبيعة الحال أكثر حدة من باب اولى ، وخدع اللسان اللامعان الجواسيس والحراس بسهولة . وفى نهاية المطاف ، أثبتنا القاعدة الفلسفية الخاصة بالأمر بترحل المرء أبدا صفر اليديين : نجحا دائما في سرقة شيء ما ، قصة خرافية إن لم يكن هناك غيرها . وأخيرا ، عندما كانت هناك سفينة متاهبة للرحيل إلى قبرص ، حصلنا على إذن من بطليموس بالسفر على وعد بالعودة ، وقاما بضيافة الكتب المسروقة داخل جلود أفراس النهر ، والصقا عليها بيانات زائفة ، وحاولا الهرب . غير أنه كان لم يعد من الممكن الاستمرار في احتواء غيرة الفلاسفة الآخرين : جرى حث الحكّام المتشككين إلى مدى أبعد ، وجرى الكشف عن الفضيحة . واعتُبر ستروبيوس وفيلثياس مغامرَيْن تنكّرا تحت اسم ذلكا السديّين الشهيرين ، وقام بطليموس بنفسه بوضعهما في أيدي السلطات مع الأمر الحازم بإعدامهما في الحال . وفى تلك اللحظة ، تدخل هيروفيلوس ، أبو علم التشريح .

الفصل ٤ : المزيد والمزيد

« مولاي » ، قال لبطليموس ، « إلى الآن ظللت مقتصرًا على تشريح الجثث الالامية . غير أن الجثة تعطينى البنية وحسب ، وليس الحياة - وهى تمدّنى بالأعضاء وحسب ، وليس بالوظائف وأنا بحاجة إلى الحياة ووظائفها » .

« ماذا تقول ؟ » ، جاء بطليموس . « هل تريد أن تنزع أحشاء فئران ستروبيوس ؟ » « لا ، يامولاي ، لا أرغب في نزع أحشاء الفئران » .

وعند مغادرة السجن ، لا أحد من المحكوم عليهم كان يرتاب في المصير العظمى الذى كان ينتظرهم . كان يجرى إطلاق المساجين واحدا واحدا وأحيانا اثنين أو ثلاثة ثلاثة . وكثير منهم لم يداعبهم قط ، فيما كان الواحد منهم يتمدد على منضدة العمليات أو يكون مربوطا عليها . أدنى شك فيما يتعلق بمصيرهم : لقد تصورا أن كل هذا ليس سوى طريقة جديدة للإعدام السريع . فقط عندما كان علماء التشريح يكشفون عن موضوع بحث يوهوم ، ويرفعون مشارطهم ، ويفتحون الفتحات الأولى ، عند ذلك فقط كان الضحايا التمساء يُدركون ووطئهم الحقيقية . أما أولئك الذين كان يوسعهم أن يتذكروا مشاهدتهم لتجارب الفئران . فكانوا يعانون بصورة مزدوجة ، لأن خيالاتهم كانت تربط بين معاناة الحاضر ، ومشهد الماضي .

وللتوفيق بين مصالح العلم ودوافع الرحمة ، كان يجرى تشريح المساجين على التعاقب وليس أحدهم على مرأى من الآخر . وعندما كانوا يصلون بال اثنين أو ثلاثة ثلاثة ، لم يكن أولئك الذين ينتظرون دورهم يُوضعون في منطقة يمكنهم أن يسمموا منها الصرخات الآتية من غرفة العمليات . ورغم أنه كثيرا ما كان يجرى التخفيف من صيحاتهم عن طريق بعض الوسائل ، لم يكن يحدث كتبها تماما على الإطلاق ، وفي بعض الحالات كان موضوع التجربة ذاته يتطلب عدم إعانة انبعاث الصوت . وفي بعض الأحيان كان يتم إجراء العمليات في آن واحد ، لكنها كانت تُجرى عندئذ في أماكن يبعد كل منها عن الآخر .

كان قد تم تشريح قرابة خمسين سجيناً عندما جاء يوم تنفيذ حكم الإعدام في ستروبيوس وفيثياس . وعندما حان أخيرا وقت نقلهم بعيدا ، كانا لا يزالان مطمئنين إلى أنه سيجرى الحكم عليهما بموت شرعى ، وعلى هذا عهدا

بروحئهما إلى الآلهة . وفي طريقهما إلى الإعدام ، سرقا قليلا من شارب اللبن ولقسرا الحادث يعزوه إلى دافع جوع . غير انهما سرقا بعد ذلك آلة « غلوت » ، وعجزا عن تفسير هذا التصرف تفسيريا مرضيا . على أن مكر اللص بلا حدود ، وقد حاول ستروبيوس ، لكي يبرز تصرفه الأخير ، أن يعزف قليلا من الانقسام على الآلة . وامتلأت للسوب السكندريين رحمة وشفقة ، ذلك انهم جميعا كانوا يدركون تماما المصير الذى سيحل باللصين . وأدهش هيروفيلوس تلاميذه كلها بإعلان الجرائم الصغيرة الأخيرة .

« بكل جدية » ، قال الجراح العظيم ، « إنها حالة ممتازة ، حالة نموذجية . لكن قبل أن نبعث هدفنا الرئيسى ، لنفحص أولا النقطة الأخرى »

كان هدفهم هو تحديد ما إذا كان العصب الرئيسى للسرقة موجودا في راحة اليد أم في أطراف الأصابع . هذه المسألة كان قد طرحها أحد الطلبة .. وكان ستروبيوس أول من تم إخضاعه للعملية . وقد فهم كل شيء قبل أن يدخل غرفة العمليات ، وحيث أن للطبيعة البشرية جانباً هو الأكثر دناءة فقد طلب منهم بذلة الإبقاء على حياة فيلسوف . لكن هيروفيلوس ، الجدول العظيم ، رد على النحو التالى : « أنت إما مفامر أو ستروبيوس الحقيقي . في الحالة الأولى ، لديك هنا الوسيلة الوحيدة لتخليص نفسك من جريمة خداع حاكم مستنير . فإذهب الآن واستسلم للمشريط . في الحالة الثانية ، لا بد أنك مدرك أن واجب الفيلسوف هو خدمة الفلسفة ، وأن الجسد لا قيمة له بالمقارنة مع المعرفة » .

بعد أن قيل هذا ، بدأت التجربة بيدى ستروبيوس ، اللتين قُدمتا أفضل النتائج التى تم تسجيلها في مذكرات ، فُقدت فيما بعد مع تدهور البطالة . كما تم تشريح بيدى

فيثياس ونحسبهما فحسباً بالغ التدقيق . وكان الضحيتان المثيران للشفقة يصرخان ، ويبيكان ، وينزفان ، غير أن هيرفيلوس ذكرهما بكل هدوء ، بأن واجب الفيلسوف هو خدمة الفلسفة وبأنهما ، في علاقتهما بأهداف العلم ، أعلى قيمة حتى من الفئران ، ما دام من الجلي أن من الأسلم بكثير أن نستخدم الاستنتاجات عن الكائنات البشرية من البشر وليس من الفئران . وواصل تشريحه لهما ، نسيجاً بعد نسيج ، على مدى ثمانية أيام . وفي اليوم الثالث ، تم اقتلاع عيونهما لدحض نظرية بعينها عن البنية الداخلية للعين دحضاً فظلياً . إما استئصال معدني الرجلين فلا يستحق النقاش ، وإن كان قد تضمن مشكلة ذات أهمية

ثانوية كان قد تم ، على أي حال ، بحثها وحلها عند خمسة أو ستة أفراد تم تشريحهم من قبل .

وقد روى السكندريين أن الفئران أحييت ذكرى هذا الحادث المحزن والباعث على الأسى بالرقصات والأعياد ، التي دعت إليها عدداً من الكلاب ، واليمام ، والطواويس ، وبقيّة الحيوانات التي كانت مهذّبة بالمهيمر نفسه . كما راجت شائعات تؤكد أنه لم تقبل ولا واحدة من تلك الدعوات ، بوحى من كلب علق قائلاً باكتئاب : « سيأتي زمن يمكن أن يحدث لنا فيه الشيء نفسه » . وهو ما قيل أن أحد الفئران قد ردّ عليه قائلاً : « لكنّ إلى ذلك الحين ، دعونا نضحك ! »

قصة الكاتب السير اليونى : أبوسيه نيكول
ترجمها عن الانجليزية : سمير عبد ربه

امراة متزوجة حقا

عن المؤلف

• ولد أبوسيه نيكول لى سيرالين حيث تعلم فيها ولّى نيجيريا ، ثم درس الطب فى جامعة لنفون وكمبريدج ، يلقيونه لى دوائر الادب الافريقى بصانع القصة القصيرة الماهر . وقد نشر كثيرا من القصص القصيرة والمقالات لى طباعات افريقية وإنجليزية وأمريكية . حصل عام ١٩٥٢ على ميدالية وجائزة مارجريت لى الادب الافريقى ، ويعمل دكتور نيكول سفيرا ابلاده لى الأمم المتحدة .. وهذه القصة هى إحدى قصص المجموعة التى تحمل الاسم نفسه التى نشرت به عام ١٩٦٥ .



مشى فوق الأرض المتداعية ، قاصداً الحوض ، ثم جرف الماء من الدلو ، وصبه فوق رأسه ، بينما كانت آيو تعد له الإفطار .

كانت آيو امرأة صبوراً ، وجعيلة ، ذات بشرة سوداء ، وأسنان بيضاء ، وعينين واسعتين ، وكان شعرها دائماً مضطرباً بعناية ، وقد أنجبت ثلاثة أطفال خلال إقامتها مع أجايى ، التى دامت اثنى عشر عاماً . وكان أجايى يقول لأصدقائه القريبين : إن آيو سيدة طيبة .

نهض أجايى ، ونظر إلى الساعة الرخيصة فوق الكرسى المجاور للسرير ، كانت السادسة والربع ، وقد بدأ الضوء يتسلل من الخارج ، وبدأت المدينة الإفريقية فى الاستيقاظ . حملت النساء البضائع ، ورحن يمشين عبر الشوارع ، نحو السوق ، وهن يتبادلن الحديث . تناول أجايى فنجان الشاي الصباحى المعتاد ، وكان كل يوم خفياً ، بدون لبن ، ثم نهض بصعوبة ، وتوقف أمام الشباك ، وأخذ نفساً عميقاً ست مرات متتالية ، كما يفعل كل صباح ، حتى يتجنب مرض السل ..

كانت آيو غاضبة من والديها ، حين هربت إلى أجابى ، وعاشت معه فانقطعت صلتها بابيها تماماً ، أمها ظلت تزورها سرّاً ، ولم تتخلف عن حضور طقوس تعبد أطفالها الثلاثة . وكان القس يحدث الناس بقسوة عن الفسق ، والزنا ، وتعدد الزوجات ، وأولئك الذين يعيشون معاً بدون زواج ، وكانت آيو وأجابى من المترددين على الكنيسة ، لكنهما كانا يجلسان في مقاعد متباعدة رغم تعاطف الاصدقاء معهما ، ومع أمثالهما ، حتى أعلن بعض الرجال من المصلين ، في يوم ما ، أن الكنيسة انحرفت عن تعاليم الإنجيل ، وأنها تتدخل في حياة الناس الخاصة .

انقطع أجابى عن الذهاب إلى الكنيسة فترة قصيرة ، لكنه كان يؤمن بكلام القس ، فعاد للذهاب مرة أخرى ، دون انقطاع ، وكانت آيو الطيبة تحب أجابى ، وسعيدة بالحياة معه ، فهي تجهزه الطعام ، وتتجلب له الأطفال ، وتذهب للسوق ، وتتبادل الزيارات مع الاصدقاء ، وتجد الوقت للحديث مع جارته أومي ، عند الباب المجاور .

لف أجابى الفوطه حول خصره ، ومضى مسرعاً نحو حجرة النوم ، لارتداء بذلته القرنفلية ، ثم تناول جرعة من الدواء الذى أوصله به صديقه الموظف بمخزن العقاقير ، والذى يعتقد لأجابى في أثره .

فكر أجابى في ستة من الأمراض التى يعاني منها ، أو أنه على وشك الإصابة بها ، ولم يفكر طبيعياً في الأمراض المتعلقة بالنساء ، كالهزال العصبي ، وآلام المثانة . كان الدواء مر المذاق ، فقال لنفسه : لابد أنه دواء جيد مقل :

جلس لتناول الإفطار ، فاجهز على الذرة ، والعصيدة ، والفول المحمر ، والكسكس ، ثم أمسك بابنه الكبير ذى الأعوام المشرة ، وجلده بالسوط جلداً قوياً ، لأنه مازال يبول على نفسه .

هرب الولد إلى الفناء الخلفى صارخاً ، فقالت آيو : أنت تضربه كثيراً .

— يجب أن يكف عن التبول وهو نائم ، إنه ولد كبير ، وأنا أعرف كيفية تربية ابني .

— إنه ابني أيضاً ، وأعتقد أنه لن يتوقف بالضرب . وهل سيتوقف إذا لم أضربه ؟

— أخبرتنا بيمبولا ، إحدى نساء مدينتنا ، والعائدة من إنجلترا وأمريكا ، حيث كانت تدرس التمريض في اجتماع النساء ، من الخطأ معاقبة الأطفال عن مثل تلك الأفعال .

قال وهو يلتقط خوزة الشمس :

— حسناً ، سوف أرى .

ظل في المكتب يفكر : إن آيو تحضر اجتماعات النساء .. أوه .. وماذا تعرف أيضاً ؟ يا لها من امرأة خبيثة . إنها تستشهد في كلامها بما يقوله أطباء ما وراء البحار .

قرر ألا يضرب الولد مرة أخرى ، ثم تيسم بفخر ، وقال لنفسه : إن آيو في الحقيقة نافعة ومفيدة .

وقبل انتهاء وقت العمل بقليل ، أرسل رئيس الكتبة في طلبه ، فانتابته الحيرة ، وراح يتسائل عن الخطأ الذى ارتكبه ، أو المهمة التى سيكلفونه بها . أسرع إلى المكتب الامامى ، فابصر ثلاثة من الرجال البيض ، جالسين بجوار الرئيس الأفريقى .

دق قلبه بشدة وهمس لنفسه :

البوليس !! يا إلهى .. ماذا فعلت ؟

قال الرئيس بطريقة رسمية :

هؤلاء السادة يسألونك يا سيد أجابى .

وقال الرجل الطويل :

نحن سعداء بلقاءك يا سيد أجابى ، ونحن نمثل

الاتحاد العالمى للدفاع عن الإنجيل ، أى أننا جماعة المبشرين من مينيسوتا ، وأنا اسمى جوناثان أولسن .

صافحه أجابى ، وقدم الرجلان الآخران انفسهما ، ثم قال لحدما :

لقد رغبت فى الانضمام إلينا منذ عام مضى ، ونحن لا ننسى ، ولقد فكرنا فى إعادة النظر بشأنك ، قبل أن نمضى إلى الهند ، حيث توقفت السفينة هنا فى أفريقيا ، للزود بالوقود .

كان رئيس الكتيبة ينظر إلى أجابى باحترام غير مسبوق ، وهو يتحاور مع تلك الجماعة ، ويحاول أن يتذكر أى صلة أو علاقة تربطه بهم ، ثم تذكر فجأة أنه كان قد حصل على مجلة من شخص ما ، يعمل فى هيئة الاستعلامات الأمريكية وقطع منها كوبونا ، ثم أرسله إلى جماعة المبشرين ، وسألهم عن بعض المعلومات ، لكنه فى الحقيقة كان يأمل أن يرسلوا له بعض الأنجيل المزينة بالصور ، حتى يمكنه أن يقدمها كهدايا ، أو يبيعهها ، أو يرسلوا له تلك الصور الكبيرة ذات الإطارات الجميلة ليزين بها الردهة ، أو يضعها فوق حائط حجرة النوم ، لكن شيئاً من ذلك لم يحدث ، ففسى الموضوع تماماً .

لم يتردد أجابى فى دعوتهم ، ودعوة الرئيس إلى منزله ، لتناول شراب بارد ، ويعد أن وافقوا جميعاً قال محذراً :

إن منزلى متواضع .

أجاب أولسن :

إنه ليس متواضعاً ، بل هو متلازم بحب المسيحية .

وقال رئيس الكتيبة بجفاف :

يمكننى القول :

إنه كذلك بالفعل .

اقترح أولسن أن يذهبوا بالتاكسى ، لكن أجابى اعترض بلباقة وقال :

إن الطريق عر . ثم همس لأحد الكتيبة التابعين له ، أن يسارع بالدراجة إلى المنزل ، لإخبار آيو بقدمه مع بعض الرجال البيض ، وأهمية أن تنظف المنزل ، وتجهز عصير الفاكهة .

ارتبكت آيو التى تعرف أن كل الرجال البيض لا يشربون غير الويسكى ، والبيرة المثلجة ، لكن الرسل همس لها قائلاً :

تبدو عليهم مظاهر التقوى والورع ، ويبدو أنهم من جماعة التبشير .

وضعت السلة فوق رأس ابنها أوجو ، وأرسلته لشراء بعض المشروبات الخفيفة ، ثم بدأت فى تنظيف الحائط ، ونزح النتنج المصورة ووضعت الروايات الغربية ، والمجلات الرومانسية التى تسلا الصالة ، بعيداً عن الانتظار ، وكانت حريصة على إظهار نشرة الحج ، وكتاب الصلاة لإضافة مسحة دينية إلى الديكور . وذكرت أيضاً كنوس الخمر ، ومغارش إعلانات البيرة ، فسارعت بإخفائهما تحت الأريكة ، وقالت لنفسها : إنه الوقت المناسب لارتداء فستان يوم الأحد ، وقيل ووصل أجابى والضيوف ، يمكننى استعارة خاتم الزفاف من جارتى .

لم يستطع رئيس الكتيبة أن يخفى دهشته لذلك التغيير فى الحجرة التى شاهدها من قبل ، ومن فستان آيو وخاتمها ، لكنه حاول بسرعة إخفاء شعوره . تقدمت آيو وتبادلت معهم حديثاً صغيراً بالإنجليزية ، مما بعث السرور فى نفس أجابى ، وارتدى الأطفال بدلة يوم الأحد ، وكانت وجوههم نظيفة ، وشعورهم مصلفة فثبعت أولسن بالبهجة ، والتقط لهم بعض الصور لجريدة التبشير .

رحل المبشرون للحاق بالسفينة . وفي اليوم التالي حمل أجايبي معه زجاجة من البيرة ، هدية إلى الرئيس ، الذي وقف إلى جواره ، وتناقش معه بوجد ، مما أثار اهتمام الرجال البيض .

كان ذلك الحدث ، واحتجاج آيو على ضرب الولد ، وتلك الصور التي التقطها ولسن للمجلة ، والتي سيشارها ملايين الأمريكيين ، من الأمور التي جعلت أجايبي يطيل التفكير ، على مدى أسبوع كامل ، حتى قرر في النهاية أن يتزوج آيو .

ذات مساء وبعد تناول عشاء فاخر ، وأثناء لحظة من الصفاء والهدوء والرضا ، أخبرها أجايبي بعزمه على الزواج منها فاضطربت آيو في الحال وقلت تنتظر إليي بقلق وتتسائل : هل مزمع ، أم أن هناك متاعب في العمل ، لم أن أهدأ تسبب في إهانته ؟ .. لا لا شيء ، فليس شمة خطأ أن يطلب الزواج .

ضحكت وقالت له :

كما تشاء ، ولكن بدون أن تزعم أنني أجبرتك على ذلك .
تناقشا في طقوس الزفاف ، فاقترح أجايبي فستاناً أبيض للزفاف ، وزهرة برتقالية ، لكن آيو اعترضت ، وتم الاتفاق أخيراً على اللون الرمادي ، وعلبت آيو ارتداء مشد للوسط ، لإدارة تلك السمكة عند الوسط ، فوافق أجايبي ، وداعبها في فيها ، قائلاً : أنت امرأة مزهوة بنفسك .

ثم أضاف :

ليس بمقدوري أن أدفع النفقة كما تعرفين ، كما إن هذا السرير بطالة جيدة .

وافقت آيو باستسلام ، وظل أجايبي طوال الليل مشغولاً بفكرة الزواج ، وإجراءات الزفاف ، ثم شد آيو ناحيته وراح يداعبها .

قالت آيو بخجل : لا .

ثم دفعته إلى الخلف بركة واستطردت :

لا .. انتظر .. بعد الزواج .

تملكته الدهشة وقال :

لماذا ؟

فأجابت آيو بجدية وتصميم :

- لأن ذلك لن يكون صحيحاً ، مهما كان الأمر .

سمع والد آيو عن اقتراح الزواج ، ولم يتراجع عن مقاطعته . وذهب الأطفال إلى أخت آيو المتزوجة ، وفرجت عائلة أجايبي بذلك القرار ، ماعدا أخته ، التي لم توافق إلا من أجل تسمين وضعمه الاجتماعي ، وقالت له أن يذهب للعراف ، كما فعلت آيو .

عرفت جارتها أومو بهديا الزفاف التي قدمها لها أجايبي ، فشعرت تجاهها بالغيرة ، وحين أبصرت قمصان النايلون الداخلية ، سألتها :

- هل ستردين هذه القمصان ؟

أجابت . آيو ببساطة :

- نعم ، ولكن يا أختي

قاطعتها أومو :

- إن هذه القمصان تصيب الإنسان بالبرد ، كما أنك إذا تعرضت لحادثة ما ، فإن الأطباء سيشارهون كل شيء عندما يرفعون ملابسك .

قالت آيو :

- لن تصيبني حادثة .

ثم أضافت :

- قال لي أجايبي : إن ممثلات السينما في هوليوود يرتدين مثلاً .. انتظري .. هوليوود ماركة مسجلة .

قالت أومو الغيرة وهي تلقى بالقمصان في غضب :

.. شيء فاضح ، وفجور شديد .

فقاتل آيو ، وقد شعرت بالانتصار :

.. ولماذا أخفى مفتاتي عن زوجي ؟

حاول أجايي بصعوبة أن يتخلص من روتينه اليومي ، وخاصة فنجان الشاي الصباحي المعتاد ، وكان عليه أن يسرع بالتجهيزات ، ومشدات الوسط ، والمهر ، وتكاليف الموسيقى الراقصة ، ومراسم الاحتفال والفساتين ، فاستدان أموالاً كثيرة .

في اليوم السابق لموعد الزفاف ، ذهب عم أجايي ، وبعض أقربائه إلى والد آيو ، وكانت بصحبتهن فساتين صفيرتان ، تحملان زجاجات كبيرة مجوفة ، بداخلها بعض الدبابيس ، والعملات الأجنبية الصغيرة ، وبعض الفساحية ، ويذود الكولا ، وفستان كهديا رمزية من العريس للعريس ، حتى لا يأتي يوم يقاؤون فيه : إن ذلك الرغد لم يقدم الدبابيس أو العملات .

وصل الموكب الصغير إلى منزل والد آيو ، فطرق عم أجايي الباب عدة طرقات ، ففتحوا بعدها الباب .
سأل والد آيو متجهماً :

.. ماذا تريدون ؟ ولماذا جئتم ؟

أجاب عم أجايي بتواضع :

.. جئنا كي نطفل الوردية العمراء التي ترعرت في حديقتك الجميلة ، والتي لم يقطفها أحد من قبل .. إنها أجمل من أي زهرة أخرى .

قال أحد أقرباء آيو :

.. هل تستطيعون تهذيب زهرتنا الجميلة ؟

أجابت عائلة أجايي :

سوف نحسن تهذيب زهرتكم الجميلة .

تناولوا الشراب ، وتبادلوا الهدايا والحوار ، ثم ادوا الصلوات ، وبعد لحظة قصيرة نهض والد آيو واتجه إلى

حجرة النوم ، حيث قام بتقبيل ابنته وهو يبكي ، وطلب منها الصبح والمغفرة لمقاطعتها لها طوال السنوات الماضية ، ثم أمسك بها ، واتجه صوب الحاضرين قائلاً :

أهذه هي الفتاة التي تريدونها ؟

أجاب عم أجايي بفرح :

نعم .. إنها هي بالتاكيد

وراح الجميع يصيحون :

هيبي .. هيبي .. هيبي .. هوراي .

احاملوا بها ، وظلوا يلحون بالمناديل البيضاء ، فوق رأسها ، وعزف الموسيقيين أنشاماً متناسقة ، وكان شخص ما يدق فوق زجاجة خمر فارغة . يلبقات فرحة ، وكان الفلوت يصدر الحاناً عذبة ، وهم يراقصون حول آيو . في الصباح التالي دخلت آيو المصام مع امرأة عجوز ، ثم ساعدتها أمها في ارتداء ملابسها ، وراح والدها يرفقها للكنيسة ، ويبدأ أجايي متصلاً في تلك السفرة المليئة بالأزهار ، ثم ذهب جميعاً إلى منزل عائلة آيو لتناول غداء الزفاف ، وعند الباب التقوا بإحدى عمات آيو المجائز ، التي كانت تمسك بكوب من الماء ، أشارت به إلى شفاهم للشرب منه ، على أن يكون أجايي أولهم ، ثم تحدثت بطريقة مرحة ، وحذرت آيو قائلة :

.. لا تكني لطيفة مع النساء اللاتي يلاطفن زوجك ، ويجب أن تعيشي في سلام ، ولا تجعل الشمس تغرب وبينكما خلاف .

وقالت لأجايي ، وهي تنظر إليه بزاوية من عينها :

.. إن الزوجة تستطيع أن تكون هادئة ومسلية ، ويجب ألا تكون عنيفاً مع ابنتنا .

تأثر أهل آيو لفرقائه ، وبكت أمها ، وهي تودعها ، خاصة وإنها لن تشهد شرف عذيرتها في الصباح التالي .

نهض أجابى فى الصباح متأخراً ، على غير العادة ، ونظر حوله بحثاً عن فنجان الشاي الصباحى ، فلم يجده ، فانتفض من فوق السرير ، وجال ببصره فى كل اتجاه ، لكنه لم يرفنجان الشاي .
اعتقد أن آيو فى المطبخ ، لكنه لم يسمع خطواتها ثم اكتشف أنها مازالت راكدة إلى جواره يظهرها الأبنوس المكشوف .

قال لنفسه :

- ربما تكون مريضة !! .. لقد أرفقتها أحداث الأمس .

ثم هتف :

- آيو .. آيو .. هل أنت مريضة ؟
استدارت ببيله ، حتى أصبحت فى مواجهته ، وداعبت

أصبع قدمها بدلال ، وريقت فوق نهديها ثم أجابت بهدوء يثير الغزع .

- لا يا أجابى . إننى لست مريضة . فهل أنت كذلك ؟ أم أن قدميك مشلولتان ؟
قال وقد أصابه ارتباك شديد :
- لا .

فقال آيو :

- أجابى .. زوجى .. طوال اثنى عشر عاماً ، كنت استيقظ كل صباح فى الضامسة ، لأصنع لك الشاي والإفطار وهكذا ، فإبنى امرأة متزوجة حقاً . ويجب أن تعاملنى بمزيد من الاحترام ، فإبنى الآن زوج ، ولست عاشقاً ، وانهض لتصنع لنفسك فنجان الشاي .

قصة للكاتب التركي : نديم جرميل
ترجمة : شفيق السيد صالح

أشباح ميدان نافون

عن المؤلف



ولد الأديب نديم جرميل في تركيا سنة ١٩٢٦ وغادرها ١٩٨٠ بعد الانقلاب العسكري ويعيش الآن في باريس . ترجمت قصصه إلى العشرات من لغات العالم . من بين أعماله : صيف طويل في استانبول — المرأة الأولى — أرائب القائد — ناظم حكمت — وله دراسات نقدية في الأدب الشعبي التركي والأدب الفرنسي . يعمل حالياً كباحث بالمركز الفرنسي للبحوث ويدرس بالمعهد الفرنسي للغات والحضارات الشرقية . ظهرت هذه القصة ضمن مجموعته القصصية الأخيرة « التزام الأخيرة » سنة ١٩٩١ . ونحن إذ نقدمه للقارئ العربي نرجو أن يستمتع بأسلوبه الأدبي المميز بحبه الأصيل للوطن ، وعشق الجارف للحرية .

المفتوح لجنية البحر ، وإلى القاع بعض الحمصات
المصقولة وأسماك بلا حراك .

أثار دهشته في هذا الفناء المنعزل الذي يصله الضوء
بالكاد ، أن يكون اندفاع الماء من قم جنية البحر —
المواجه للراكيب التي تكنت بها شرفات المنازل — بهذا
الهدوء وهذه الشفافية .

عندما فتح الشباك لم ينسرب ضجيج المدينة إلى
الداخل . روما خرساء . روما كثيبة هذه المرة . كل ما فيها
فناء مكسو بالبلاط تتوسطه نافورة من المرمر . بدا له
الماء — بعد ليلة لم يتم فيها — كحلم بعيد في الضوء
المقبض الذي بعثته السماء . تلك السماء التي تحجبها
المباني القديمة الشوهاء . الماء ينصب في الحوض من القم

لاحظ الوجه بحزن أن الجسد العارى الذى كان
مستلقيا على ظهره بدأ يتحرك على نفسه .

الوجه وجه مراهقة فى العشرين من عمرها .

بحركة من الغائة التى ألفت بنفسها عليه ، مبادعة
ما بين الفخذين ، عادت الحياة إلى الجسد الميت وبدأ
يتحرك « أذرع نفسك داخلى — وأيق هكذا إلى الأبد ..
متصمبا » قال الصوت .

أحس الجسد بيدين ذوات أصابع طويلة ودقيقة تضغط
على عنقه ثم أخذت الأنفاس المضطربة تهدأ شيئا فشيئا ،
ومن جديد أحس بذات الانقباضات المؤلمة .

الآن لم يعد يسمع صرخات قسط متوحشة . وروما
خرساء .

عندما فتح الشباب وقتها ، اندفع ضجيج المدينة إلى
الداخل . زئير الحافلات وزمamerها ، صوت الغرامل ، كتلة
الاصوات البشرية وأجراس الكنيسة . لم يكن يتوقع أن
يكون هذا الفندق — الواقع فى شارع صغير تحوطه بيوت
برتقالية عتيقة على مقربة من ميدان نافون — يمثل هذه
الضوضاء .

عندما نزلوا من القطار — القادم من باريس — فى
محطة النهائية ، توجهوا لاحتساء القهوة فى كافيتيريا
مواجهة للأرضة التى تنطلق منها القطارات نحو مدن
الجنوب البيضاء ذوات الشوارع الضيقة ، أو نحو
الشمال نحو سهرات ميلانو الدخانية وحيث تقرب الشمس
فى ميدان سان مارك . جميل أن يصل المرء إلى روما بعد
رحلة طويلة قضاها مع رفيقة ، يده فى يديها دون كلام ،
حول طاولة صغيرة تضئها شمس الصباح مع نكهة
« الاسبريسو » الحادة .

لا أثر لى همس . بعض الورود تنمو فى آنية مرصوصة
حول الحوض والأرض مليئة بمخلفات الحمام .

ترك نظراته تتسكع على الجدران الرطبة وشيش
النوافذ المفلقة . لابد أن الكل نائم . ثم مد يده فى طمأنينة
نوم الصباح الذى يغشى النفوس كسكون ماء الغروب —
وأغلق الشيش محاذرا أن يصدر أى جلبة وترك الزجاج
مفتوحا ثم عاد إلى سريره .

أسلم جسده إلى طراوة الملاة التى لم يعد لها اتجاه من
كثرة ما تقلب أثناء الليل . روما خرساء . روما لا تمثل هذه
المرءة إلا ذكرى باهتة لرحلة سابقة والجسد يتعذب —
جسده هو — الذى ينصرف تحت الاعطية الرطبة أنتظارا
للنوم .

صوت .. صوت امرأة . قريب وفى الوقت نفسه بعيد ..
بعيد جدا .

وجه .. والمعجب دائما الوجه نفسه
تلكلمات جسد عار فى غرفة فندق
انقباضات مؤلمة تحت وطأة الرغبة أثناء الممارسة
« اخضع ، بين ذراعى » قال الصوت
الوجه ناعم يعيل نحوه بنظرات حانية يصمى من وحشة
الليل وعن الهوة السحبية التى تشقه رياح تنجها ناحيته .

« أبدا لم أشته أحدا كما أشتهك » قال الصوت
: كمان مرة . أرجوك كمان مرة « همس الصوت
وانتصب الجسد مثل قوس . بينما الصوت . الذى كان
يقول « اخضع بين ذراعى » أصبح صرخة ، كمواء أجش
لقطة متوحشة تتسلق الأسطح فى ضوء القمر .
انتهى التصلب واسترخى . قال الصوت « كمان مرة .
أرجوك مرة أخيرة » .

كانت بعض المناظر السياحية لروما معلقة على جدران الكافيتيريا الزجاجية ؛ اطلال الساحة الرومانية ، اعمدة الرخام ، اقواس « الكوليزا » وتماثيل نافورة « تريفي » حيث يمزج الضوء بين الماء والحجارة بشكل ساحر .

على جانب آخر تُرى قبة كنيسة « سان پير » والفواج الحجيج امام « البازيليك »^(١) كم هو مثير ان تتجسد روما الخالدة امام الإنسان. تلك المدينة الاسطورية التي كانت مركز الدنيا لقرون عديدة . وكما هو رائع تأمل التماثيل والاطلال والتكنائس والمتاحف والحمامات والمقابر .

كل ذلك سيكتشفانه سويًا . يتخيل أن الفتاة الجالسة في صمت بجوارها ستتكلم فجأة في غيش غرفة الفندق التي تماصرها حرارة أغسطس .

يعتقد أن أسوار المدينة الخالدة ستحل في آن مع عدة لسان تلك الفتاة الشهوانية الصاعدة إبدأ منذ لقائهما الأول في باريس قبل أسبوع .

ثم استقلا تاكسي قادهما إلى الفندق القريب من ميدان نالون بعد أن عبر بهما الشوارع الصاخبة والساحات

المضممة . وتعجبوا من هؤلاء الإيطاليين الثرثارين وهم متكسبون في باحات المقاهي .

شبكة من الصمت المبهم ، انعم من التحرير . قرّيت وربطت بينهما من باريس إلى روما . هو وحيد في الغرفة .. ممدد على السرير . ينتظر أن يمر الوقت . لقد وصل متأخرا إلى روما الليلية الماضية. وهذا المساء سيظهر إلى باليرمو . نهار طويل يعتد أمامه نهار بلا معنى . طويل بطول جسده العاري الملتحف بأغطية يلها العرق .

ماذا لو ارتدى ملابس وخرج ؟ سيكون أمامه متسع من الوقت قبل ميعد الطائرة — للفتنة ولروية ما حدث من تغيير في المدينة منذ زيارته السابقة .

ربما يكون بمقدوره الذهاب إلى القاتيكان مارا بالشوارع المألوفة له ؛ أولا ميدان نافون وهناك سيحتسى فنجان القهوة الأول في ساحة المقهى المواجه لنافورة الانهار قبل أن تحركه شمس أغسطس .

ثم يشق طريقه عبر الحمام وأصحاب العربات المنطوق وهم يتصيدون زبائنهم ، ثم يسلك شارع فيتوريو إيمانويل الثاني ليصل إلى ضفاف نهر « التاير » ومن هناك بعد مسافة قصيرة سيصل إلى ميدان « سان پير » بعد أن يكون قد عبر جسر الملك القديس حيث تلعب التماثيل البيضاء تحت أشعة الشمس . وربما يعطى ظهره لنهر « التاير » ويمشي من ميدان نافون باتجاه نافورة « تريفي » عبر الشوارع المبلطة ليصل بعدها إلى ميدان أسبانيا ومن ثم سيكون باستطاعته الصعود حتى كنيسة الثلاث .

في هذا الوقت من الصباح لن يكون هناك أحد . إلا المسيح .

سيكون وحيدا عاليا فوق المذبح . وخفيا بين أيدي الجنود الرومان وهم ينزلونه من على الصليب .

في الخارج لم ينشر الباعة المتجولون بعد بضائعهم على المصاطب .

سيستمر في الصعود مارا ببرجين توأمين للكنيسة بهما ساعتين اعتادت فيما مضى أن تؤخر ساعة عن الزمن المعتاد .

وإذا ما تابع صعوده لسيبلغ فيلا « بيريجيز » ومن هناك تبدو روما وديعة بجواربها الخالية ونافورتها المنعشة

وميادينها الخالية من الأشجار والتي تنبثق منها الشرايين
في كل اتجاه . وعلى البعد فيما وراء ضفاف « التايير »
الخضراء تبدو قبة « سان بيير » كحارسة للمدينة
الخالدة .

لكن هذه المرة روما صامتة ، بأحجارها وأطلالها
ونافوراتها ، تماماً مثل الفتاة التي صحبت في رحلته الأولى
إليها .

كانا قد نزلنا في الفندق نفسه ، واحتلنا غرفة كبيرة تطل
على الشارع .

الآن هو وحيد مع جسده العاري على سرير في غرفة
صغيرة ، تطل على فناء .

ليست لديه أدنى رغبة في أن يخرج إلى الساحات
المظلمة ، أن يختلط بالناس ، أن يسلك طرقات المدينة
التي يعرفها جيداً ، ولا أن يرى المتاحف والآثار . يريد
فقط أن ينام .

في هذه الغرفة المعزولة ، حيث لا يصل إلى سمعه صوت
اندفاع الماء من فم جنية البحر ، يريد أن ينام إلى الأبد .

كما لو كان ذاهباً في إبحار طويل غير مأمون العواقب
كفارب ركب البحر وكلما ابتعد عن الشاطئ كلما حاصرت
الأعاصير . قارب وحيد انحرف به مساره في مياه الأنهار

الأربعة التي تنبجس من التماثيل الصخرية عند قاعدة
الحسلة التي تتوسط ميدان نافون .

بمجرد أن يعبر صحراء إفريقيا القاحلة سيخرج على
نهر النيل والبحر المتوسط .

قارب ترك رواسيه في مياه الجانج^(٢) الطينية وعبر
سهول الپامپا^(٣) لعشوشة وسط قطعان البقر .

وفي مياه الدانوب ، الزرقاء أبداً ، تتفكك قشرته
المتعفنة ، ويحرف بين حقول الذرة نحو عواصف البحر
الأسود .

وفجأة . وبالعجب — كلمات أغنية قديمة

« يقول الدانوب : لن أتدفق بعد اليوم »^(١) .

كما لو كان بمقدور الدانوب أن يتوقف عن السريان .

مرت سنوات منذ كان الجمع الذي كان يقفني بهذا
النشيد يملا الميادين ، كم من الماء ، كم من الأنهار عبرت
تحت الجسور !

« يقول الدانوب : لن أتدفق بعد اليوم » . مرة كل عشر
سنين .

ومع هذا فما زال يتدفق دافعا بأمواجه الموحلة في
مسار الأزل .

ميدان نافون . بينما كنا يشربان القهوة في الباحة
المواجهة لنافورة الأنهار ، أراد أن يحكى كل شيء للفتاة
الجالسة بجواره .

أراد أن يشرح لها كيف كان بمقدور الدانوب أن يتوقف
عن التدفق ، اعتقالات الصغار والمختفين وزعماء النقابات
في كل مرة تذاغ فيها هذه الأغنية قبل أن يتلوه صوت صام
حلد قرارات الاعتقال .

ثم موت الفتاة — التي أحياها — أثناء التحقيق معها ،
في يوم من أيام سيمير ذات صباح بينما كان الراديو يذيع
من جديد أن الدانوب يريد أن يتوقف عن التدفق .

« اخضع بين ذراعي » الأصابع الطويلة الدقيقة
تضغط على عنقه في هذيان المرأة التي لم تنبس بكلمة
واحدة طوال النهار ، وهم يتنقلون تحت شمس أغسطس —
بين الأحجار والأعمدة العريقة ذرات الألفى عام ومصابط

« الكوايزا » حيث كان يثير المصارعين الرومان وحيث كانوا يقدحون بالمسيحيين المستسلمين فريسة للأسود .

تلك المرأة التي لم تبد أى أعجاب في الفاتيكان وهي ترى ألوان مايكل أنجلو تصبغ في القبة في كل اتجاه قبل أن تنزع إلى اللون الأبيض في ذقن الرب وإلى البنى في أصابع آدم المفرغة من الحياة .

تلك المرأة التي تحتضن التفاحة كالشعبان بينما الرجل مطروح من الجنة

وإبليلس ملفوظ من مجمع الملائكة بعد ما اكتمل خلق الأرض والبحر والسماء والكائنات الحية .

وفي النهاية تكلمت، ليس لأنه في البدء كانت الكلمة ، ولكن لأنها وسيلتها الوحيدة لإطفاء النار التي تضطرم داخلها

إنها تسحق فعلة الرجل كما تقضم ثقاتها .

البدان تضغطان على عنقه وهي تمتطي برشافة الجسد الذي يتصلب تحتها ويغور لحظة بلوغ الشهوة منتهاها .

شئ غريب، كان يريد أن يروج لهذه المرأة بالآلم الذي داراه عن كل الناس ، أن يكشف لها عما اختزنه عبر سنوات المنفى الطويلة .

ميدان ناظون . ذات صباح . بعد ليلة شهوانية قضاهما في صراع مع الموت . كانا في الساحة الممسملة لم تكن وفود السائحين قد غزت المكان بعد .

حطت حمامة على رأس التمثال قبل أن تضرب بجناحيها بحماسة النافورة لتتوقف برهة على الأرض ثم تنهى مشوارها فوق الطاولة التي يشغلانها ، أحس برعشة تأخذ بكيانه نابغة من مشاعر مبهمة رقيقة جدا ، آثارها فيه جناح الحمامة المبتل اللامع تحت شمس الصباح .

بما أن الموت هو عدم القدرة على الكلام — حتى عندما نحس بصراة العشيق في قاع المخذع السمعي — فقد انتابته رغبة أن يحكي للمرأة الجالسة بجواره عن تلك التي لم تعرف الحب وإشباعه وماتت أثناء التحقيق معها رافضة أن تبوح شفتاه بكلمة أو صرخة .

بشرتها البيضاء . عنوية نظراتها . حماسة سنواتها العشريين . فرحها الذي يشبه خلق أجنحة الحمام .

أراد أن يقص عليها موت هذه الطالبة بجامعة استانبول تحت وطأة التعذيب .
تلك الفتاة التي أحباها دين أن يمارس معها الحب ولا مرة واحدة بل إنه كان يتجف إذا فكر في لمس جسدها .

كانت تقول « لا » « لا أدري » « اقتلوني فلن اتكلم » وهي ترد على رائل الأسئلة وطوفان الكلمات على وجوها الصغير تحت ضوء المصباح الغامض .

ثم صممت إلى الأبد وتجهر فمها الصغير بينما كان شريط من الدم يسيل على الأرض .

يتذكر آخر لقاء لهما . اتفقا على اللقاء في مقهى « سينارالتى » (*) في حي « بيازيات » شجرة الكستناء التي استظلا بها لم تكن قد فقدت أوراقها بعد .

كان ذلك في أوائل سبتمبر . نهار جميل شمس . يصل إليهما صوت انسياب الماء في ساحة المسجد . وبالرغم من ازحام المقهى كان الحمام يقترب من الطاولات ثم يضرب بجناحيه قاصدا القباب عبر أغصان الكستناء .

كانت الفتاة تكلمه دون توقف . كانت تسترجع ذكريات طفولتها في القرية مع إخوتها . وذكريات عبير النسيم في المدينة الجامعة . كلماتها كانت تعبيرة دون أن تستقر داخله . كانت زقزقتها تنبئها انسياب الماء في ساحة المسجد ، شفافة ومتواترة .

كلما تكلمت كلما غمره شعور بالانتعاش لذيذ ، وبرغبة لا تقاوم في أن يضمها بين ذراعيه وأن يطبع قفلة على شفيتها الدقيقتين وهما تتحركان . كانا معا في استانبول ، في مقهى « سينارالتى » بين الناس . بين الطلبة المترددين على مكتبة « بيازيت » والكتب تحت أباطهم والشبان الذين يتوافدون على سوق المكتبات .

كيف كان بمقدوره أن يتصور أن تلك التي كانت تتكلم بلا توقف عن قراءاتها وآخر الأفلام التي شاهدها وعن نضالها — ستدفع حياتها فيما بعد ثمنًا لصمتها — وأن كلمة واحدة لن تخرج من فمها حتى بعد اعترافات رفاقها ، حتى وهم يضعون الأسلاك الكهربائية على شديها ورأسها وإسالتها ، لسانها الجميل الرقيق الذى هوى في الصمت .. وإلى الأبد .

في ذلك المساء تلك التي كانت تجلس أمامه لم تكن إلا فتاة ريفية في العشرين من عمرها . فتاة متدفقة أسيرة حماس الشباب والحب العفيف في حمى سبتمبر .

ميدان ثالثون. تمنى أن يقول للمرأة التي أمامه — الخرساء كابى الهول — أن الصمت ليس دائماً فضيلة وأنه إذا كان الكلام من فضة فلا يمكن أن نعتبر أن السكوت من ذهب ، ولو فعلنا ، فلا يهدرن أحد حياته لقاء كومة من سبائك الذهب .

لكنه صمت . الكلمات التي كانت على طرف لسانه توقفت عند شفيتها ثم ارتدت على أعقابها تتخبط في الحلق

وهناك تاهت في الظلام . ميدان ثامنون . ما اغرب إن يسترجع ذكرياته هذا الصباح مع خفقات أجنحة الحمام المبتلة . استرجع فجأة حبه الأول الذى لم يستيقظ في باريس عندما تلقى النبا الأليم بموت صديقه تحت وطأة التعذيب .

يفكر كيف أن هذا الالم سعد فجأة إلى السطح بعد كمون طويل ، وأنه يقربه شيئاً ما من رفيقته .

في الليل. في غرفة الفندق . عندما كانت تغطى جسده العارى بمباعدة ما بين الفخذين وهى تضغط بأصابعها الطويلة الدقيقة على عنقه لكى توقظ ذكوره للسرور الأخيرة . كانت تبدو في محاولة هجومية لانتزاع كلمات حب لم ينطق بها أبدا .

الصوت الذى كان يقول « أخضع بين ذراعى » ، كان رسول سعادة مجهضة وعشق قلته الدبابات التي كانت تجوب شوارع استانبول المهجورة في يوم من أيام سبتمبر ذات صباح منذ بضع سنين . هو يعلم أن رحلته الثانية إلى روما لن تبقى في ذاكرة حياته . هذه الحياة التي تتهدركلغارب ضال .

هذه المرة روما ليست إلا غرفة فندق وشيش مفلق . روما خرساء هذه المرة . يعلم أن الحجارة لن تتكلم ولا الناس . حتى الماء سيصمت .

ماء بلا ذاكرة ينسى أولئك الذين يموتون في المعتقلات بينما هو يتدفق بسلام في مجرى الأنهار .

(١) البازيليك : قصر القضاء الرومانى .

(٢) الجانج : نهر في الهند

(٣) للاميا : سهول في الأرجنتين .

(٤) نشيد طليعة الأتراك الديمقراطيةين عند الإطاحة بالرئيس مندريس سنة ١٩٦٠ ، ثم استخدمته السلطات العسكرية في انقلاب عام ١٩٧١ و١٩٨٠ .

(٥) مقهى مشهور أمام جامعة استانبول .

قصة للكاتب اليوناني : ستراثيس سيركاس
ترجمها عن الفرنسية : محمود قاسم

الحاوى



من المؤلف .

ستراثيس سيركاس :

كاتب يوناني عاش في الإسكندرية خمسين عاما . وهو واحد من أهم الأدباء المعاصرين في اليونان . ولد في القاهرة في يوليو عام ١٩١١ . وعاش في الإسكندرية . وتعاون مع الشاعر كفاليفس في إصدار جريدة للجالية اليونانية بالثغر . رحل إلى اليونان عام ١٩٦٢ وترجم العديد من روايات ستندال وشيخزوى ومات في ٢٧ يناير ١٩٨٠ . ومن أشهر كتبه « رجل النيل » وهو مجموعة قصصية تدور أحداثها في مصر . ورجل النيل هو بطل مصرى شعبى من طراز آدم الشرقاوى . ومن هذه المجموعة ترجمنا هذه القصة المليئة بالحنس الوطنى المصرى المتدفق .

العايهم . إما المرضعات في الحداثى فيرددن له : « هيا . هيا . نحن نعرف كل هذا . نحن نعرفه . اليس لديك شيء آخر تقدمه لنا ؟ » . لا . لم يعد لديه شيء آخر . فكل ما تعلمه هو تلك النمرة كى يكسب لقمة عيشه . يقف في فناء . أو في شارع خاوي . أو ميدان صغير يعصماتين يطلان ضربات النداء على الطيلة المعلقة في رقبته . يتجمع

كان هناك حاو قصير ، فقير ، لم ينتج منذ أعوام في توافير ملهم واحد للأيام السوداء . لكن ترى أى نوع من المعروض كان يقدم ؟ كان يجب على فرقته أن تسد جوعها . إنها تتكون من حمار وكليين دون أن يضعه هو في الحسبان . الآن . لم يعد عرضه يجذب الناس كثيرا . فقد أحس الجمهور بالملل . وسرعان ما يعود الأطفال إلى

الناس . ويصنعون له دائرة حول الفرقة . وفي الوسط يوقف الحاروي الحمار في حالة تاهب . ويقود الكلبين على حافة الدائرة الصناعية . وعلى إيقاع الطبلية يبدأ العرض : اقفر .. توازن .. ارقص . أجر . ناضل . كل الإمكانيات وإحيانا يتصرف كأن فكرة خطرت بباليه . يتوقف الرجل عن الفرع لكي يتجه نحو الحمار ، ويشترك أحد الكلبين ، فيتعلق به من طرف ملبسه المرفل ، ويجره نحو الخلف . وبعد قليل ، وبينما يقوم الكلبان بادوارهما الصعبة إذا بالحاروي - الذي لا يزال يقرع - يتجه نحو الحمار . ويستند عليه ويمسح ببعض كلمات في أذنه . ثم يبتعد كي يرى تأثير ذلك . فيهن الحمار رأسه بكل جدية وثقة : « نعم . نعم . نعم » وهنا يخلع الحاروي طربوشه لكي يلم النقود .

هذا هو كل شيء . في البداية كان الناس يضحكون ، ولكنهم مالبثوا أن أكلوا ذلك العرض .. كان على رجلنا أن يغير الحمى . وعندما استند لهم جميعا . أصبح عليه أن يغير المدينة حتى تنسى المروضعات . ويكبر الصبية أو يأتى أطفال جدد .

ومع الحرب لمته بالبديهة . لم تعد الأشياء كما هي . امتلأت مصر بالجند الأجانب . هؤلاء الأوربيين ذور الجلود الحمراء الذين كانوا يضحكون بسهولة . وكانوا يصورون بالملل بسرعة .

ذات ظهيرة في أواخر شهر ديسمبر عام ١٩٤٤ . وجد الحاروي نفسه مع فرقته على طريق القاهرة . قطع قرابة ثلاثين كيلو مترا منذ رحيله من الإسكندرية في الصباح . اعتمد أن يقضي ليلته في فندق صغير يعرفه في دمنهور . سار وهو يفنى ، وهو يقرب مخلوقات الله . ورغم أن الجو كان باردا ، إلا أنه لم ينبئ عن سقوط المطر .

ما هو وحده في الحقول . ووسط السكون . سمع أصواتا متداخلة وكان هناك مظاهرة . وكان هناك وحدة مسلحة تقف . نظر حوله ولم ير شيئا . تقدم قليلا . فانتبه الضجيج . في هذه اللحظة . فهم من أين تجيء . ارتقى الحاجز فوق حماره ، الذي يفصل الطريق الزراعي عن السكة الحديد . ومن أعلى المنحدر نظر إلى أسفل .

كان هناك قطار بضائع من خمسين عربة مقروعة هناك . وسط المكان . بعض العربات مفتوحة والأخرى مغلقة . كانت مليئة ومزحومة بالرجال الذين يتكلمون ويصيحون ويفنون . الأصوات تتردد كأنها جماعات الذباب التي تملأ الجو ، ترتفع أحيانا ، وتقلت أحيانا أو تتوقف .

توجه الحاروي نحو القاطرة . ولكن هناك جنديان مسلحان بيندقيتين ، هتفا به : « ياللا .. ياللا » . ابتعد من أمام العربة المفتوحة .

لم ير في حياته مثل هذا العدد من الرجال البائسين . يرتدون ملابس ممزقة . لم يطلقوا شعورهم أو ذقونهم . الوجنات غائرة . تلعب العين من الحرارة . وترتسم على الوجوه تجربة مريرة . يتكلمون الليبنانية . كان الحاروي يعرف القليل من الليبنانية : « تقال هنا . ليس معي نقود » . ويهض الشتائم المعروفة . ومن داخل العربة ، هتف بعضهم باللغة العربية :

— أين نحن يا أخ ؟

— على مسافة ثلاثين كيلومترا من الإسكندرية ؟

— فهمت لماذا توقفنا . إنهم ينتظرون حصول الليل . يضلون أن يجعلونا نمر في النهار .

— ولكن من أين جئتم ؟ ومن أنتم ؟ لاجئون ؟

اجاب الآخر :

لا يوجد لاجئون ، رهائن .

سأل الحارثى الذى لم يفهم شيئاً : ماذا تعنى ؟ لا تقل
لى إنكم أسرى .

استكت الآخر زملاؤه . وبدأ فى تقديم تفسيرات . لم
يقرا الصحف ؟ هل يجهل ماذا حدث فى أثينا ؟ سوف يفهم
أفضل ، سيفهم الموقف الحالى مع نضال سعد العظيم من
أجل استقلال مصر . تنهد الحارثى برضاء . أعجيبته هذه
الكلمات . إنها تعيده إلى زمن البطولة . قال :

— عندما عاد سعد العظيم من منفاه . قام اللصوص
بنشر إعلان فى الصحف أعلنوا فيه للناس أن عليهم أن
يتصرفوا بلا خوف . وأقسموا على شرف سعد ، أنهم لن
يسرقوا ديوسا ، رغم أن فرصا عديدة أتيت لهم .

انفجر الرجل ضاحكا فى داخل العربة . وسأل زملاؤه
فيم قوله :

— ماذا قال ؟ ماذا قال ؟

شرح له البعض الأمر . فضحكت العربة الثانية
بدورها . ثم قصوا الحكاية على العربة التالية أو بالضبط
إلى سائق العربة . الذى صاح من نافذته الصغيرة
الجانبية . وبعد قليل سمع السائق ضحك . ولكن
الضحك اختنق من صبى كان يجلس معه . سألت العربة
التالية :

— ماذا قال ؟ ماذا قال ؟

— عندما عاد سعد من منفاه ..

سمع الحارثى قصته تنتقل من عربة إلى أخرى ، بينما
كان الضحك ينفجر عاليا ، وواضحا فى العربات المفتوحة ،
ومن العربات المغلقة .

وعندما انتشرت القصة فى القطار . ردت مرة أخرى
نحو الخلف . من عربة لأخرى فى صورة أغنية . أغنية

ملينة بالحماس . كان الحارثى وثاقا أن قصته ستتحول إلى
أغنية . سأل سائق القطار :

— ماذا تقول هذه الأغنية ؟

— إنها تتكلم أن الحرية مثل النيران . تشتعل
وتنطفئ .

تسائل الحارثى : اسمعنى هذا . كم من السنوات
تلتزمى أحيانا قبل أن أستمع إلى كلمات مماثلة . هل
أحلم ؟ على أن انضم إليها الآن ؟

سأل السائق :

— حسنا . هل أنت معهم ؟

— من . أنا ؟ أنا معهم ؟ أنا يونانى .

— مغيرة . فسوف أعتريك مواطن . ما اسمك ؟

— ديمترى زوجراسوس . كان أبى صبيبا فى مقهى
بالإسكندرية .

— ولماذا لا تتقز الآن حتى لا يراك أحد . سوف
نتعامل بركة مع الحمار .

ضحك ديمترى . سأل صوت من داخل القاطرة :

— ماذا يقول ؟ ماذا يقول ؟

تسائل الحارثى :

— هيا ، سوف ترحل من أجل أغنية أخرى .

أثناء هذا فضل ديمترى أن يرد عليه :

— كيف كان سعد العظيم يحكم على مواطن يترك

النضال من أجل أن يخبثي ؟ فى ثورة أمه ؟

تسائل الحارثى أيضا ، بلهجة مشوشة ، وقد احمر
وجهه :

اسمعنى . اسمع .

— حسنا ، الا أستطيع أن أفعل شيئا بالنسبة لك ؟

— أجل . الكثير من الأشياء . سوف تحملك على أن

تأتى لنا ببعض الجالونات من الماء . إذا استطعت . لكن نحن نريد سجاثر أولا . كيف نهدمها في هذا المكان الفقير ؟

تظاهر الحاوى بحركة سحب حافظته . ثم توقف . إنها أحسن السجاثر التي تنقصه . فجأة قال له ديمترى :

— لقد وجدتُها . كل ظهيرة تمر عربة الكوتاريلى التي تقوم بالتوزيع في هذه القرى في مثل هذه الساعة .. لكن تلزنا النقود .

أخرج ديمترى من حافظته نصف جنيه مصرى وأعطاه إياه قائلا :

— أعتقد أن هذا لا يكفي . اشتريا تستطيع . سوف نقسمها لثلاثتنا . لدينا القليل من النقود وسنحفظ بها بلاوقات العصية .

جرى الحاوى نحو السور وسال فلان صغيرا كان جالسا أعلاه وهو يتتأهب كالغراب . شرح له أن عليه أن يعبر الطريق . ويناداه في اللحظة التي عاد فيها إلى القطار . قال لديمترى بخجل :

— الآن . أنت تريد أن أقدم لكم عرضا كى أسليكم قليلا .

— اسمع . هل كان عليك أن تنتظر طويلا كى تقترح علينا هذا .

كرر هذا على الآخر والذين حوله . بدأ القطار كله في التصفيق . وفي إطلاق صراخات الفرجة والحيوية .

بدأ العرض أمام العربات الثلاث . الحمار ، والكلبان ، والحاوى . ثم أتبع قليلا . راح الرجال يتأملونه بعين ملتصقة بالفتحات كالأطفال . ضحك الجميع . يضمكون جميعا من عربة لأخرى . ويصفقون . أعجبوا بالحمار ، كما يبدو، لأنه يذكرهم بحد رجال السياسة اليونانية . أحس الحاوى بالتأثر والفخر .

جاء الفلاح الصغير وتكلم إليه ، ثم هروا جاريا . بقى وحده مع الحمار والكلبين ، واستكمل العرض ، قال السائق للحاوى :

— لقد كانت عربة الكوتاريلى .

— بنصف جنيه . أستطيع أن أعطيك أربعمائة سيجارة رفيعة على أقصى حد .

أخرج الحاوى جيوبه وأفرغها ، وهو يقلده . هنا رأى بعضهم السيارة تلحق بهم . وهو يقول :

— هيا . سوف أكلهم كى يكونوا الفين . إنهم مساكين .

قال الحاوى :

— مساكين . إنهم قديسون . يتكلمون مباشرة إلى الله .

رفع رأسه ونظر بعيدا نحو الأفق . إلى الناحية التي تسقط فيها الشمس وهي ترسل أشعتها الذهبية الحمراء وتختفى بين السحب فوق الحقول الرمادية ، والمرامى الخضراء . لقد تأخر في الحلم .

فجأة انطلق صغير القطار الذى انتزعه من أفكاره . ترك السيارة ليجرى نحو ديمترى فقال له :

— الأفضل أن نرمى السجاثر في أى عربة . فالأمر سيان ، سوف نقسمها معا . أين أنت ؟ خذ هذه الباقة من الخطابات وأعطها ليوناني . سوف يقرأ العنوان . وأذهب بها حيث يلزم . سوف تؤدى خدمة جلييلة . وسوف نتال جزاؤك .

لكن الحاوى ظل مذهولا . إنه يبكى . نزع الطلبة من عنقه وأعطاهم إلى ديمترى .

... خذها كي تسليكم حيث ترحلون

تحرك القطار عندما وصلت عليتان من السجائر . أطلق
الرجال ، ومن بينهم صبية وكهول المصفيروكانهم في عيد :

... والثقاب . والثقاب ؟

القي لهم بالثقاب . صاح ديمتري :

... ادع لنا بحرية رائحة .

قال الحاوي .

... الله سمع الدعاء . ليهبكم حرية رائحة .

صاحوا من العربات .

... شكرا . شكرا .

في هذه اللحظة . اندفع السودانيون من جديد بلفتهم :

« ياللا . ياللا ، مشيرين إلى رجال عربة الكوتاريلي ، وإلى
الحاوي وفرقتة ، أن يذهبوا بعيدا . يبر القطار وهم
يغنون .

هنا خلق الحاوي طربوشه ، وراح يضم يده إلى
صدره . وبقي ساكنا . متأملا . وقف الكلبان والحمار
خلفه في صف واحد . وهم يحيون أيضا بهزات من
رؤوسهم ، لكل عربة تتمرك أمامهم ، وإن في داخلها .
وراح الرجال يردون التحية من أعماقهم ، وهم يشيخون
بأيديهم ، دون أن يقطعوا أغنية الصرية التي تشتعل
وتنقد .



قصة للكاتب البولندي : بولسواف بروس
ترجمها عن البولندية : هناء عبد الفتاح

الظل

(●) بولسواف بروس (١٨٤٧ - ١٩١٢) والاسم الحقيقي له هو الكسندر جوفانسكى . وهو كاتب قصة ، رائد من رواد القصة البولندية الطويلة والقصيرة . وترتبط أعماله بالبرنامج الأدبى الذى يتسم طابعه بتيار « الفلسفة الوصفية » . ويكشف بروس فى كتاباته عن أسرار الحياة الساكنة ، والأخلاقيات الإنسانية المنهارة . ومن أهم قصصه القصيرة : « أنييلكا » و « إنتيك » « الصديري » و « إجازة » . وهذه القصة المنشورة .
أما أبرز أعماله الروائية فهي « العروسة » و « فرعون » و « المراه المتسيدة » .



مختبئ فى كهوف الأرض الأبدية - فى المناجم ، وفى السفوح ، فى أركان البيوت ، وفى الأسوار المائلة . متنامرا يبدو وكأنه غير موجود ، غير أنه يشغل كل المخابىء . إنه فى كل فجوة من فجوات طحالب الأشجار ، فى كل ثنية من ثنيات الرداء الإنسانى ، يرقد تحت كل حبة رمل ، يتلاعب بكل خيط من خيوط العنكبوت ، وينتظر - عندما يهرب مفزوعاً من مكان ما ، نراه فى رعدة عين ينتقل لمكان آخر ، مستغفلاً كل لحظة ، لينهض إلى منفاه ، يحتل المواقع غير المسكونة ، ويغشى الأرض بفيضانه .

عندما تنطفئ أشعة الشمس فى السماء ، يطفو الفسق فوق الأرض . الفسق - جيش الليل العرمم - يهوى آلافاً من الأعمدة ، ومليارات من الجنود غير المرئية . إن هذا الجيش - الذى يحارب الضوء منذ زمن لا حدود له - يهرب فيه كل فجر ، ينتصر على كل ليل ، يسيطر على العالم منذ شروق الشمس حتى غروبها ، وفى النهار ينكسر ويختفى فى المخابىء وينتظر .

ينتظر الفسق فى كهوف الجبال وفى سرائيب المدن ، وفى أدغال الغابات ، وفى أعماق الأنهار المظلمة . ينتظر - وهو

الغيار ، أو أن في الهواء تتكور حزمات الجليد الشتوى -
إنه دائما يوجد ، عندما يأتى الليل المرتقب ، فيداعب
الضوء بشعلته الصغيرة ، حيث يقفز هنا وهناك فوق
درجات المدينة ، وفيما بعد يفتحي مثل الظل .

من أي مستقر حضرت إلينا ، وأين تختفي ؟ ! إننا
لا نعرف ملامحك ولا نستمع إلى صوتك ؟ ! الديك زوجة
أم أم تنتظر عودتك ؟ ! إيتريك أطفالك ؟ ! أمي أجلبهم
تترك ويشعلك النقطي جانبا ، فيتلمسون أقدامك
ويحتضنون عنقك ؟ ! الديك أصدقاء تشكو إليهم
أتراحك ؟ وتحكي لهم أفرحك ، أوريما يكون لديك معارف
بمقدورك أن تثرثر معهم ، حول وقائع يومك ؟ ! .

أتملك بيتا .. أي بيت .. يمكن فيه العشر عليك ؟ !
أتحمل اسما .. يمكن للآخرين أن ينادوك به ؟ ! أتملك
رغبات ومشاعر تجعلك مثقنا .. إنسانا ؟ ! أأنت وجود
بلا هيئة .. صامت ، تظهر عند الفسق فقط ، فتداعب
ضوءك ، وفيما بعد تختفي كالظل ؟ !

قيل لي : إنك - في حقيقة الأمر - إنسان ، لدرجة أنه قد
أعطى لي عنوانك ، أتجهت نحو البيت الذي أحمل عنوانه ،
وسألت الحارس :

- أيسكن عندكم ذلك الذي يشعل مصابيح الليل في
شوارع المدينة ؟

- أجل .. عندنا !

- أين ؟

- في ذلك العش .

كان العش المذكور مغلقا . نظرت خلال النافذة ، وجدت

عندما تنطفئ الشمس ، يتحرك جيش الفسق
بصفوف المتلاحمة من خنادقها في صمت وحذر . تغطي
بوجودها ممرات البيوت ، ودرجاتها المضاءة إضاءة غير
صحيحة ، ومن تحت الموائد والدواليب تزحف نحو وسط
الفرجة ، وتحتل الستائر ، وعبر نوافذ القباب ، وزجاج
نوافذ البيوت ، تميل نحو الشارع ، وفي صمت أخرس
تهاجم الحوائط والأسقف ، وتنتظر فوق القمم في صبر
طويل ، مترقبة حذرة إلى أن تصاب السحابات الوردية
بالهزال عند الغروب .

في انتظار تلك اللحظة ، يتقطع فجأة انفجار الظلام
الهائل ، الذي يصل صدهاء من الأرض حتى السماء .
تختفي الحيوانات في مأويها ، ويهرب الإنسان إلى بيته ،
تكنمش الحياة كالنبتة بالأماء ، لتبدأ في الجفاف ، أما
الألوان والأشكال فتتفرق في الأبدية ، فالربيع ، والخريف ،
والحيلة ، تقوم بسيطرتها على العالم .

في تلك اللحظات ، حيث تصبغ شوارع وأرسو
مهجورة ، يبدو لي الأفق إنسان غريب ، يغطي رأسه تاج
صغير هو شعلة ضوء ، يهول فوق الدرجات بسرعة ، كما
لو كان يتسابق مع الظلام ، ليقف لمحات خاطفة عند كل
مصباح ضوء في شوارع المدينة ، فيداعب المصباح
النقطي قبل أن يغمره الضوء المرح ، فيشتعل ، ثم يفتحي
صاحبه كالظل .

هكذا الحال دوما كل يوم في كل عام ؛ سواء كانت تنتشر
فوق الحقول زفرات روائح الأزهار ، أو تتردد صواعق شهر
يواي ، أو تنطلق في الشوارع عواصف خريفية ، تلفظ تلال

سريراً صغيراً ، يقف بجواره مشعل نطلى يقبع فوق رأس عصا طويلة . لم يوجد شاعِلُ المصابيح .

– قل لي – على الأقل – كيف يبدو ؟

– من منا يعرف ذلك ؟ ! – استطرد الحارس ، وهو يهز كتفيه . إنه لا يسكن في بيته في أثناء النهار .

أتيتُ ثانية إلى هذا الكُش بعد مرور نصف عام .

– واليوم – ألا يوجد شاعِلُ المصابيح ؟

– آه – استطرد الحارس – لم يوجد ولن يوجد ! لقد دفنوه بالأمس ، مات .

سرح الحارس ببصره بعيداً .. بعد أن تساءلت عن بعض التفاهيل ، ذهبتُ إلى المقابر .

– أرني يا حفار القبور ، في أيِّ مكان واريث جثمان شاعِلِ المصابيح ؟

– شاعِلُ المصابيح – أعاد على مسامعي – من منا يعرف ذلك ! ثلاثون « رُحالة » أتوا إلى بالأمس !

– لكنه مدفون في مدافن أفقر الفقراء !

– من هؤلاء .. قدفنا حوالي خمسة وعشرين !

– لكنه يرقد في نعش غير مزخرف !

– من هؤلاء .. أحضروا إلى ستة عشر !

على هذا السؤال لم يكن بمقدوري أن أتعرف على الوجوه ، ولا على الأسماء ، ولا حتى كان بإمكانى رؤية مقبرته . أصبح بهذا الموت كما كان في حياته : وجوداً مرثياً – فقط – في زمن الخسوف ، أخرس ، ليس بمقدور أحد الإمساك به ، كقبض الريح مثل الظل .

في ظلمة الحياة حيث يتوه جنس بشري ما ، ملتمساً ، حيث يكسر الأولسون الحواجز ، بينما يقبع الآخرون في الهاوية ، حيث لا أحد يعرف المطوم ، وتتصيد الأقدار الإنسانَ مقيدةً يديه ، بالحوادث الجسام ، والفقر المدقع ، والكراهية ، داخل دهاليز الحياة المظلمة ، حينئذ يهرول مشعلو المصابيح . يحمل كل منهم ضوءاً خائباً ، فسوق رأسه ، يداعب كل منهم في طريقه ضوءه ، يهيا مجهولاً ، يشق الصعاب بلا ثمن ، وفيما بعد « يختفى كالظل » .

قصة للكاتب الصيني : زاو بنفو
ترجمها عن الانجليزية : فؤاد قنديل

العجوز صن يبيع حماره



● العجوز صن يبيع حماره إحدى القصص الفائزة بجوائز صينية عام ١٩٨١ ونشرت في كتاب يضم ست عشرة قصة فائزة لعدد من الكتاب الصينيين البارزين في القصة والرواية الصينية الحديثة . صدر الكتاب عام ١٩٨٥ .

Prize... Winning Stories From china 1980 / 1981

والكتاب يعمل محرراً بالإذاعة الصينية وقد ولد عام ١٩٤٧ وله رواية قصيرة هي «عل يعمل النهار الأصفر» .

كان يشعر أنه لم يتم ما يكفي .. ولما كان الطريق لا يزال طويلاً ليصل إلى المدينة فقد حدث نفسه :

— إن الحملة اليوم قليلة جداً — والحصار يعرف طريقه .. لماذا لا أغفر قليلاً .

علق السوط في عروقه وولع بإقطة الرداء وراح في النوم ، بينما الحمار الأسود يمضي في طريقه باهتمام .

ليس في عالمنا الواسع شيء غريب ، إلا وقد حدث هنا أو هناك ، بطريقة أو بأخرى ، من ذلك ما جرى للعجوز صن .. إذ قرر فجأة أن يبيع حماره .

في صباح أحد الأيام نهض صن من فراشه في نحو الرابعة ، وقبل الخامسة كان يأخذ طريقه راكباً عربته كمادته إلى المدينة ناقلاً مصاصيل الفلاحين من أبناء قريته .

فتح الكل عيونهم ، وانتصب شعر عروسهم وأقشعرت
أبدانهم .. أحس الحمار بالارتباك وتساءل : هل يمكن أن
يمسوا صاحبه بسوء .

لم يجد مفرا من إصدار نهيق عال، ودفع هذا بقية
الحمير للنهيق حتى أن المقبرة الساكنة تماما تحولت إلى
سوق كبير للحمير .

عندئذ استيقظ صن ووقف دهشا يتساءل :
.. أين أنا؟ ماذا يجري هنا ؟ .. ولماذا يتجمع حول هؤلاء
الناس ، وما هذا الفزع الذي أصابهم ؟

اكتشف أنه في مقبرة : من الحمار الذي جاء به إلى
هنا ؟ .. هذا هو السر إذن. الناس تنظر لي على أنني شبح ..
ميت عاد إلى الحياة .
عاد إلى القرية .

وبقى في بيته ثلاثة أيام لا يذهب إلى أي مكان .. كان
مهدودا وحائرا لا يكف عن التفكير في أشياء كثيرة
مضطربة ، على رأسها الموت .. زوجة تتعب كثيرا في
البيت ، وابنته تعمل وابنه هو الآخر يعمل .. لكن شعورا
ما يخامرهم بأن السنوات الأخيرة ليست طبيعية ولا يشعر
بالراحة .. وما هي الرحلة الأخيرة .. أفضت به للتشائم .

يريد أن يتوقف عن رحلة كل يوم ، ولكن ماذا يفعل
وهناك أكثر من أسيرة تعتمد عليه في حمل بضائنها
ومحاصيلها إلى المدينة ليبيعها والعودة محملا بطلباتهم من
السكر والزيت والسجاد وكل لوازم الزراعة .. هم في سوق
المدينة ينتظرونه بلهفة ، وفي القرية لا يتصورون أنه يمكن
أن يتوقف يوما ، أما هو فقد أصبح يعاني من الروماتيزم
الذي ينهش ساقيه ، وعليه أن يصحو في الرابعة ولا يعود
إلا مع الغروب .

بعد قليل ظهرت على الطريق حمارة رمادية صغيرة تجر
عربة نوم تتمدد فيها جثة وعلى جانبها يجلس أقارب
المتوفى وهم ينشجون .

عندما لح الحمار الأسود الكبير تلك الحمارة الجميلة
اندلعت في قلبه عواطف جياشة — ونحى جانبها كل
الاعتبارات والملايسات التي تكتنف الموقف .. حاول أن
يسير بمحاذاتها وأخذ يسترق إليها النظرات بينما كانت
تنطلق بحماس صوب المقبرة ، ومن العجز لا يزال
سادرا في أحلامه .

وصلت العربتان معا إلى ساحة المقابر ، حيث كان هناك
عدد من عربات نقل الموتى وصلت ميكرا ، والأهالي
الحرزاني انتشروا في الساحة ينتظرون في بهجم انتهاء
إجراءات دفن أقاربهم الراحلين ، ثم تطلعوا إلى القادمين
الجدد .

في هدوء دنا الحمار الأسود من ذيل صديقه الرمادية ،
وتصاعدت نيران أشواقه ، وأدرك الآن فقط أنه يوشك على
الوقوف في الحب .

ولأن العربتين وصلتا معا اعتقد أغلب الحاضرين أن
شخصين قد ماتا من عائلة واحدة .. وهكذا تقدم منهم
جمع كبير من المتطلعين — البعض تعجب من منظر العربة
ذات الحمار الأسود — واقتربوا أكثر من العجز صن
وأطوا برعوسهم داخلها لاستطلاع الأمر .

قال أحدهم :

إنه لا يبدو ميتا .

وقال آخر :

إنه يتنفس .

رغم ذلك كله فإنه يكون دائماً أسعد إنسان وهو يلبي طلبات الناس ويحقق لكل أسرة ما تتمنى ويشتري لهم ما يريدون .. وثقتهم فيه تجعله هنيئاً ومتفاناً .

هناك في ساحة المقبرة .. نزل من وجر الحمار وأعاده إلى الطريق الصحيح إلى المدينة ووقف قبالة بيتهم غيظاً - حائراً ماذا يفعل به - وقد حملة إلى هذه الساحة النعسة التي تذكره بالموت .

سحب السوط وأنهال به على ردفه وعلى رأسه بكل قوته ، والحمار يزوم ألماً وغضباً .

ثم وقف أمامه وأخذ يلكزه في ساقه بالطرف الصلب من السوط قائلاً :

— ارفع ساقك .. أرفع .

ظل الحمار متماسكاً لا يرفع ساقه ، ولما زادت ضربات العجوز ، وقد كان شبح الصخرة الرمادية لا يزال يخافه ، رفع ساقه فجأة وأطلقها على رأس من فضحته .

صرخ العجوز من هول المفاجأة والألم ومن منظر الدم الذي لا يستطيع وقفه .

مضى لحظات في معركة مع الدم إلى أن نجح في ربط جبهته ، ثم عاد إلى الحمار وأنهال من جديد على رأسه ضرباً ، فلفظ الحمار قفزة دفعت العربة للارتداد إلى الوراء على الطريق الهابط ثم انقلبت بسرعة وسقطت في حفرة على جانب الطريق ، لم تخرج منها إلا بمعوة عشرة رجال أقوياء .

عاد إلى القرية خطوة خطوة والحمار يتكلم من ساقه اليسرى ويحملها عن الأرض حملاً .

سلم الحمار للمصححة البيطرية وهناك سأل من وأنج لو شائع أفضل أطباء المصححة فعلم أنه رجل منذ سنوات ..

رجع من إلى بيته وورد في الفراش غير قادر على الحركة . بعد ثلاثة أيام ذهب يسأل عن الحمار ، قال له الطبيب البيطري :

لم يعد الحمار يصلح .. يجب عليك ذبحه .

صرخ من :

— ذبحه

نسى الحادث الأخير ومضى يتذكر الحمار وجسده ، مرت به مواقف العظيمة التي أحبها وأحبه من أجلها . لقد كان طوال عمره كأنه ابن من أبنائه .. ويمكنه أن يفكر في بيته — أما ذبحه فمستحيل .

برفق شديد سحب الحمار وساراً معاً على مهل نحو المدينة ليعرضه في سوق البهائم .

كانت هناك جميع الحيوانات معروضة للبيع ، وعمليات البيع والشراء لا تتوقف .

في إحدى الأشجار ربط من حماره ، وأخرج غليونه وجلس يدهن ، بينما عباءة تدوران في السوق ، تراقبان ما يدور .

لم يمض وقت طويل حتى جاءه رجل مجرد جلد على عظم وساله .

هل هذا الحمار للبيع ؟

تظاهر من بأنه لم يثنه له ، ولما أعاد الرجل السؤال أولاً إليه بالإيجاب وهو يترجم الأيستلم بسهولة .

رأى الرجل الحمار وهو يرفع ساقه اليسرى الخلفية فسأل من ؟

— هل هذا كسر ؟

أجاب من :

— لا .. مجرد خلع بسيط .

وينظر من إلى الجهة الأخرى متجاهلا الرجل وهو يحدث نفسه :

— سوف لا أحدث كثيرا حتى يحس بثقتي في حماري ولما عاد يلتفت إليه ونجده قد مضى .. أسرع خلفه واستوقفه قائلا في حدة : هل أنت أعمى ؟ إن باستطاعته أن يعمل كما تعمل عشرة جياد لكن الرجل تابع طريقه .
جلس من حزينا شاعرا بالعبء الذي ينوء به كاهله هل يمكن أن يمضي النهار كله على هذا النحو .

لم يستمر في هواجسه إذ تقدم منه هوإر أحد جيرانه ، يعمل جزارا في المجنز المحلى . قال له .
— لماذا يا رجل لا تعطيني حمارك الأعرج هذا كى أدبهه واحد منه حياء ، حار ماذا يقول له : هل أقبل منه العرض ، أم أرفض فأبقى أنا والحمار في السوق ، شرد لحظة ثم قال « هوإر » :
— ما هو عرضك .

أخرج الجزار سيجارة وقدمها لصن فرفضها ، كان يدرك أنها ستؤثر على الثمن .

قال الجزار : ما رأيك في خمسين يان .

علت وجه المجنز من الدهشة وقال : حمار مثل هذا ثمنه فقط خمسون ! أنت إذن لا تفهم في الحمير .

أشاح برجعه بعيدا ، فقال هوإر : واحد وخمسون .
هو من رأسه وهو يحدث نفسه : أفق يا هذا ، هل تحسب نفسك قادرا على التهامي .. أنا جحك وشعري شاب .

قال له بحمم : لن أقبل أقل من ستين .

زام « هوإر » وذهب .

بقي من وحده يقلب الأمر وينظر إلى حماره ، ثم جاء رجل لينظر إلى الحمار الأعرج ثم مضى ، وجاء بعده ثان وثالث ورابع والكل يكتفى بنظرة واحدة .

عند الظهر كان أغلب المشتريين والبائعين قد باعوا واشتروا وشرعت الحركة تخف ، وسمع من أحد الحراس يقول لزميله : لقد بيع اليوم ٧٠٠ من الماشية تعجب من لحظه وحظ حماره .. كل هذه الحيوانات بيعت إلا حماره . عادت هواجسه تنهم السنوات الأخيرة بأنها مقلقة ولا تبعث على التفاضل زادت متاعبه ، وكبر في السن .
بعد الروماتيزم أعضائه وبخاصة ساقيه ، وولده تزوج بأسرأة ويريد أن يتزوج بأخرى ، والابن حزين لأنه كان قد وقع على فتاة جميلة لكنها خطبت لغيره .

كثيرة هي المتاعب .. وجاء الحادث الأخير الذي حمله فيه الحمار إلى المقابر وكأنه يتعمل نهايته .

أخرجه من غمرة أفكاره رجل عجوز يتبعه عدد من الفلاحين .. سألته عن سعر الحمار .

قال له من :

— قل أنت بكم تشتريه :

— أنا في الحقيقة لا أستطيع تقدير الثمن .. قل أنت .

قال من وهو ينظر للفلاحين مناورا :

هذا حمار أصيل ، فيه عيب واحد هو أنه لا يسمع لأحد أن يضرب ، هذا طبعه ، والحمير التي لها هذه الطباع تعمل بقوة .

قال الرجل :

— ولكن فخذ

أسرع من يقول :

لا .. هذا خلع بسيط يستطيع أخضائي الحمير أن يروه في دقيقة واحدة .

حد .. إنها فرصة .. لقد جاء الوقت الذى يليق فيه
لنفسه .

يستطيع أن يحل كل مشاكله .. ينفق على زواج واده
وعلى علاج زوجته والرومانيزم ويستريح .

رفع إصبعيه أمام عينهم :
— حمارى سحره مائتان .

انفجر الجميع بالضحك وكان اعلامهم صرنا هو إر
الجزار .

قال أحد الفلاحين بعد أن انصسرت موجة الضحك
الطويلة :

— هذه جريمة .

وقال آخر :

— هيا بنا .. لا نريد حميرا .

واستدار الفلاحون استمدادا للذهاب فقال لهم
الطبيب :

— مهلا ..

انتظروا دقيقة .. من منكم يحب أن يشتري هذا
الحمار ؟ قالوا فى صوت واحد :

— لا نريده .. لا نريده .

ابتسم الطبيب وانح ونظر إليهم نظرة حانية ثم تقدم من
من وأخذ عصاته وقال للجمع الكبير :

— انسحوا .. كونوا دائرة .

تراجعوا وكونوا دائرة .. وقف من جديد يحدق فيهم ثم
قال :

— انكم ترون أن السعر غالى ، لكن إذا شفيت ساق
الحمار فإن السعر يكون رخيصا جدا ، ومثمنه سوف يكون
على الأقل ثلاثمائة :

من الرجل رأسه وقال .

— حالة حمارك هذه واحدة من اثنتين ، ويحتاج إلى
ضربة على جزء محدد من جسمه ، فإما أن يعود إلى عافيته
أو لا يصلح لأى شيء .

توجس من وقال فى نفسه : هذا ولا شك خبير .

رفع فيه عينيه وتأمله ، تذكر أنه رأى هذا الوجه قبل
اليوم ، حاول التذكر — لكنه لم يستطيع ، ابتسم الرجل
ابتسامة ودودة وسأله :

— هل تذكرت ؟ .. أنا وانج لو شانج .

تهللت أسارير من فجأة وصاح وهو يمانح :

— الطبيب البيطرى .. آسف .. عذرا لذكرتى .. أنال
أرك منذ عشر سنوات وسعيد جدا برؤيتك الآن .

حكى له وانج عن سبب اختلافه ، فقد اختلف مع
المسؤولين عن المصحة وفى الحزب أيضا وقدم استقالته ،
وبقى فى بيته مدة يقرأ فقط ثم أشتاق للمهنة ففتح عيادة فى
منزله ، وهو يقيم بقرية أخرى .. والآن هو يأتى كل أسبوع
إلى السوق ليساعد الفلاحين فى شراء حيواناتهم .

نسى من الحمار وانشغل بأخبار وانج لو شانج .. قال
له :

شئ طيب أن تغيد الناس بخبرتك .. فى العيادة وفى
السوق .

زاد الجمع المحيط بالعجزين — وعاد وانج يسأل عن
سعر الحمار وعاد من يحدث نفسه :

الوضع الآن مختلف .. الفلاحون سيذهبون ما يشير
عليهم به الطبيب والطبيب لن يقاومه كثيرا فى السعر بحكم
العلاقة والصداقة القديمة ، إذن عليه أن يرفعه إلى أقصى

مط الرجال شفاههم .. وطلب الطبيب من صن أن يفك الحمار ويدخله الدائرة .. وجاء الحمار .. طلب الطبيب من صن أن يمسك جيدا الساق الخلفية اليمنى وتوجه هو إلى الجانب الأيسر .. بقى صامتا .. الرجال يصدنون ، يخامرهم إحساس غامض بأنهم سيرون شيئا جديدا وغريبا .. ساد الصمت الكل ينتظر بشوق ما سيفعله وانج .

فجأة رفع العصا وضرب بها أذن الحمار اليسرى ضربة شديدة ، قفز لها الحمار بمؤخرته وأوقع صن .

نهض صن بسرعة متأملا حماره الذي وقف ثابتاً على ساقيه . سمعه الطبيب ودار به دورتين وسط دهشة الفلاحين الذين صاحوا وصفقوا إعجابا بعصا وانج السحرية التي جعلت الحمار يسير ثابت الأقدام مرفوع الرأس .

أسرع أحدهم يقول :

— أريد أن أشتري هذا الحمار

فقال آخر :

— أنا طلبته من وانج قبلك .

وقال ثالث :

— بل أنا الذى اشتريته .

صاح فيهم صن وقد خرج من قبره : أنا لن أبيع .

سقط الصمت على الجميع وتحولوا إليه ، نظر إليهم وهو يشبه دجاجة وضعت لوتها بيضة ، جذب الحبل من يد وانج وهم بالذهاب .. زعق أحد الرجال :

لا يصح أن ترجع فى كلمتك .

تحرك صن بالفعل مفادرا السوق — أوقفه رجل تسخم الجثة رصين الصوت ، وقال بثقة :

— لقد حددت السعر الذى تريد ، وهذا شرطك ، وأنا قبلت ، وهذه هى النقود .. اليست هذه هى أصول البيع ؟

لم يرد عليه صن وبجأة شق الزحام وقفز فوق حماره بخفة لم يمهدها فى نفسه وهو يقلر

— ها . هـى .. ها

حتى اختفى عن العين الزائلة .

قصة قصيرة للكاتب الإنجليزي : د . هـ . لورانس

ترجمة : أحمد شفيق الخطيب

طيف في حديقة الورد



والحيوية . وبينما كان يستدير مبتعداً عن المرأة اختلعت نظرة رثاء للنفس بإعجابه بمظهره .

وخرج إلى الحديقة وهو يكلم غيظه . وكانت سترته لا تبدو سيئة المنظر ، فقد كانت جديدة ، وكان يشع منها جو من الأنافة والثقة بالنفس استمدته من ارتداء شخص واثق من نفسه لها . وأخذ ينظر ملياً إلى «شجرة السماء»^(١) التي كانت يانعة قرب المروج . ثم سار بتؤدة إلى النبات التالي . وكان هناك منظر أجمل يتمثل في شجرة تفاح ملتوية تغطيها الثمار الحمراء المائلة إلى البنى . وتلفت حوله . وقطف تفاحة ، وحين كان ظهره للمنزل ، أخذ قزمة حادة كبيرة منها . ولدهشته كانت الفاكهة حلوة المذاق . وأخذ أخرى . ثم استدار ثانية لكي يتطلع إلى نوافذ حجرات الإنم التي كانت تطل على الحديقة . وجفل عندما رأى هيئة امرأة ؛ ولكنها لم تكن سوى زوجته . وكانت تحلق في البحر على البعد وهي تجهل وجوده على ما يبدو .

جلس الشاب الناحل الجسم إلى حد ما قرب نافذة كوخ جميل ، يطل على شاطئ البحر ، وهو يحاول أن يقنع نفسه بأنه كان يقرأ الصحيفة . وكان الوقت حوالي الثامنة والنصف صباحاً . وفي الخارج ، كان الورد الرائع الجمال يتدلى في شمس الصباح المساطعة ، مثل كرات صغيرة من النار ، اتخذت وضعاً مقلوباً ونظر الشاب إلى المائدة ، ثم إلى ساعة الصائط ، ثم إلى ساعته الفضية الكبيرة .

وارتسم على وجهه شعور بالجلد الشديد . ثم نهض ، وأخذ يتطلع ملياً إلى اللوحات الزيتية ، المعلقة على جدران الحجرة . ملياً ، اهتماماً كبيراً ؛ ولكنه عدائى ، بلوحة «مُهر عند الخليج» . وحاول رفع غطاء البيانو إلا أنه وجده مغلقاً بالمفتاح .. وراح يصنره على وجهه في مرآة صغيرة ، وجذب شاربه البنى ، وقفز شعور بالاهتمام اليقظ إلى عينيه . إذ أنه لم يكن سيئ المنظر . ولوى شاربه . لقد كان صغير الجسم إلى حد ما ، ولكنه كان يتمتع باليقظة

ضحكة قصيرة ، وانكأت على نراعه وهما يخرجان . وكان قد أشعل غليونه .

ودخلت السيدة كويتس إلى الحجرة بينما كانا يهبطان الدرج . وأسمرت السيدة العجوز التي تسر الناظرين والمتنصبة القوام إلى النافذة لكي تحظى بالنظر ملياً إلى ضيفيها . وكانت عيناهما الزرقاوان لامعتين وهى ترتب الزوجين الشابين وهما يسيران على المشى ، وهو يمشى بطريقة واثقة سلسة ، وقد تعلقت زوجته بذراعه . وبدأت صاحبة البيت في الحديث إلى نفسها بصوت خفيض وبلكنة أهل يوركشاير .

«إنهما نفس الطول تماماً» . ما كان ينبغي لها أن تتزوج من رجل أقصر منها قامه ، على ما أعتقد ، رغم أنه ليس كقولها فيما عد ذلك » . وعندئذ دخلت حفيدتها ووضعت صينية على المائدة . وذهبت الفتاة إلى جانب المرأة العجوز وقالت :

«لقد كان يأكل التفاح يا جدتي» .

«هل فعل ذلك يا حبيبتي؟ حسناً ، إذا كان هذا يسعده فلم لا ؟» . وفى الخارج كان الشاب اليسيم يصفى بصبر نافذ إلى صوت صليصلة فلانجين الشاي . وأخيراً ، وقد ندت عنهما تنهيدة راحة ، دخل الزوجان لتناول الإفطار . ويعد أن أكل لبعض الوقت ، استراح للحظة ثم قال :

« هل تعتقدان أن هذا المكان أفضل من بريدلنجتون بأى حال من الأحوال ؟

«أعتقد ذلك» قالت هذا ثم أضافت «إلى ما لانهاية» ، وعلاوة على ذلك فإني أشعر بأننى فى بيتى هنا - إنه ليس مثل مكان على شاطئ غريب بالنسبة لى» .

«كم من الوقت عشت هنا ؟»

«سنتين»

وأخذ يأكل وهو مستغرق فى التفكير .

والحظة أولحظتين أخذ ينظر إليها وهو يرقبها . وكانت امرأة حسنة المنظر تبدو أكبر منه سناً ، وضاحية إلى حد ما ، ولكنها تتمتع بصحة طيبة ، ويرتسم على وجهها تعبير بالحنين . وكان شعرها الأسمر الكثيف الذى تخالطه حمرة يتكوى فى طيات على جبهتها . وكانت تنظر بعيداً عنه وعن عائله ، وهى تعلق بعيداً فى البحر . وشعر زوجها بالضجر لأنها ظلت شاردة الذهن جاملة وجوده . وجذب ثمرات فاكهة حمراء فاتحة وقذفها ناحية النافذة . وأجفلت ، ونظرت إليه باهتسامة جافة ثم عاودت النظر بعيداً . وسرعان ما تركت النافذة . ودخل لمقابلتها . وكان لها قوام بديع ، ومزهوة كثيراً بنفسها وترددى فستاناً من قماش الموصلين^(٥) الأبيض الناعم

« قد ظلت منتظراً بما فى الكفاية» قال لها .

«منتظراً إياى أم الإفطار؟» قالت دون اكتراث . «لنت تعلم أننا اتفقتا على الساعة التاسعة . لقد ظننت أنك يمكن أن تكون قد نمت بعد الرحلة» .

«إنك تعلمين أننى أستيقظ دائماً فى الخامسة ، ولم أستطع أن أظل فى الفراش بعد السادسة . إن البقاء فى الفراش فى صباح مثل هذا يشبه البقاء فى مقبرة» .

«كان ينبغي ألا أظن أن المقبرة سوف تجول بخاطرك هناك» .

وأخذت تتجول وهى تتفحص الحجرة ، ناظرة إلى الخزائن الموضوعة تحت أغطية من الزجاج . أما هو ، وقد تسمر على بساط الدفء ، فقد أخذ ينظر إليها بعدم ارتياح إلى حد ما . وهو يبدى تسامحاً لا يخلو من حفيظة . وهزت كتفها للدلالة على عدم الرضا عن الشقة .

«تعال» قالت ذلك وهى تأخذ بذراعه «فلنخرج إلى الحديقة إلى أن تأتى السيدة كويتس بالصينية» .

«أمل أن تسرع» قال وهو يجذب شاربيه . وضحكت

لقد كنت أظن أنك تفضلين الذهاب إلى مكان جديد .
قال ذلك أخيراً . وجلست صامتة تماماً ، ثم قالت تجس
نفسه في هدوء «لماذا ؟ هل تظن أنني لن أستمع بوقت
هنا ؟»
وضحك على سجيته ، وهو يضمع المربي بوفرة على
الخبز .
«أعني ذلك» قال .

ومرة أخرى لم تلق بالآ إليه .
«ولكن لا تذكر أى شيء عن هذا الأمر في القرية»
«يا فرايدك» قالت بعفوية «لا تقل لأحد من أكون ، أو أنني
كنت أعيش هنا . خاصة أنه ليس هناك أحد أود مقابلة
كما أننا لن نشعر أبداً بهريرتنا لو عرفوني»
«لماذا جئت إذن ؟»

«لماذا ؟ ألا يمكنك أن تفهم لماذا ؟»
«لا إذا لم تكوني تريد أن تعرفي أحد»
«لقد أتيت لرؤية المكان ، وليس الناس» .
«ولم يقل المزيد» .
ومضت تقول «إن النساء مختلفات عن الرجال .
لا أعرف لماذا أردت أن أتى - ولكني أتيت» .

وقدمت له فنجاناً آخر من القهوة ، وهي تحس بالقلق .
واستطردت قائلة : فقط ، لا تتحدث عني في القرية»
وضمكت ضحكة مهتزة . لا أريد أن يُستغل ماضي
ضدي ، كما تعرف ، وأزالت قفاز الخبز من غطاء المائدة
بطرف إصبعها .

وأخذ ينظر إليها وهو يحتسي قهوته ؛ وهو شاربه ،
وقال في رباطة جأش وهو يضع فنجانها :
«أراهن أنه كان لك ماضٍ عريق» .
ونظرت بشيء من الشعور بالذنب - مما أشبع غريزه -
إلى غطاء المائدة .

«حسناً» قالت ملاطفة إياه «إنك لن تتخلي عني ، مهما
كنت ، اليس كذلك ؟»
«لا» قالها مطمئناً إياها وهو يضحك . «لن أتخلي
عني» .

وأحس بالرضا
وظلت صامتة . وبعد لحظة أو لحظتين رلعت رأسها ،
قائلة : لا بد من أن أرتب الحجرة مع السيدة كويش ،
وأقوم بالعديد من الأعمال . لذا فمن الأفضل أن تخرج
وحبك هذا الصباح - وسوف نعود لتناول الغداء في
الواحدة» .

ولكن هل ستقومين بالترتيب مع السيدة كويش طوال
النهار ؟» قال . «أوه ، حسناً - إذن لدى بعض الخطابات
التي لا بد من كتابتها ، ولا بد من أن أزيل هذه البقعة من
على تنويرتي . لدى الكثير من الأشياء الصغيرة التي أقوم
بها هذا الصباح . من الأفضل أن تخرج بمفردك» .

وأدرك أنها كانت تريد أن تتخلص منه ، حتى إنه عندما
صعدت إلى الطابق العلوي ، أخذ قبعته وخرج لتمدد على
المصعدرات الصغيرة على الشاطئ وهو يشعر بغضب
مكتوم .

وفي الوقت نفسه خرجت هي أيضاً . وكانت تضع على
رأسها قبعة ذات ورد ، وكان وشاح طويل من الدانتيل
يتدل فوق فستانها الأبيض . وبشيء من العصبية ، رلعت
مظلتها ، وكاد وجهها يخفى في ظلها الملون . وسارت على
طول الدرب الضيق من أحجار الرصف التي أصبحت
مجوفة بفعل أقدام صيادي السمك ويدت كما لو كانت
تتجنب ما يحيط بها ، كما لو كانت تشعر بالآمان في
العموض الخفيف الذي توفره لها مظلتها .

ومرت بالكنيسة ، وسارت في الحارة إلى أن وصلت إلى
جدار عالٍ يقوم على جانب الطريق . ومضت ببطة أسفل

إن المالك يعيش في البيت الجديد، قال لها .
ورقف الاثنان صامتين . ولم يشأ أن يطلب منها أن
تنصرف . وأخيراً استدارت ناحيته بأبتسامة ساحرة .
«هل يمكن أن ألقى نظرة واحدة على الورد ؟» قالت
ملاطفة إياه في تصميم

«لا أحسب أن هناك ما يمنع» قال ذلك ، وهو يفسح لها
الطريق : ولكن لا تستغربي وقتاً طويلاً .
وتقدمت إلى الأمام ، وقد نسيت البستاني في لحظة .
وتقلص وجهها ، وأتسمت حركاتها بالهفة . ولما نظرت
حولها رأت أن جميع النوافذ المظلة على المروج كانت
بدون ستائر ومظلمة . وكان البيت منظر نظيف ، كما لو
كان مازال مستخدماً ، ولكنه غير مأهول . وأستولى عليها
شعور بالكآبة . وقطعت المروج ناحية الحديقة ، خلال
قوس من الورد المتعرج القرمزي اللون ، مثل بوابة من
الألوان . وهناك في الخلف كان البحر الأزرق غير مائج
داخل الضمير . ندياً بفعل الصباح ، وكان لسان الأرض
الداخل في البحر والمكون من الصخور السوداء يبرز معتماً
من بين الزقاة ، زقاة السماء والماء . وبدأ وجهها يلعب ،
وقد تغيرت هيئته من الألم والمسرة معاً . وعند قدميها
كانت الحديقة تأخذ في الانحدار ، وقد امتلات بغوضى من
الأنهار ، ويعيداً على الأرض كان ظلام قمم الأشجار
يغطي جدول الماء .

واستدارت إلى الحديقة التي سطعت بالأنهار التي
كانت تسقط عليها أشعة الشمس حولها . وكانت تعرف
الركن الصغير الذي كان يقبع فيه مقعد تحت شجرة
الصنوبر . ثم كانت هناك الحديقة المستطيلة حيث كانت
مجموعة كبيرة من الأزهار تلعب ، ومن هذا المكان كان
هناك طريقان ، واحد على كل من جانبي الحديقة . وأغلقت
مظلتها وسارت ببطء بين الأزهار الكثيرة . وفي كل مكان

الجدار ، وتوقفت في النهاية قرب مدخل مفتوح كان يسطع
مثل صورة من الصور في الجدار الداكن اللون . وهناك في
منظر ساحر خلف المدخل ، كانت أشكال من الظلال تلعب
على الفناء الشمس ، على الحمصيات البحرية الزرقاء
والبيضاء التي يتكون منها الرصيف ، بينما كانت المروج
الخضراء تسطع في الخلف ، حيث كانت شجرة الفار تلعب
عند الحواف . وبخلت على أطراف أصابعها في عصبية إلى
الفناء ، وهي تنظر إلى البيت الذي كان يقف في الظل .
وكانت النوافذ التي لا تغطيها ستائر تبدو سوداء وبلا
روح ، بينما كان باب المطبخ مفتوحاً . وفي تردد أخذت
خطوة إلى الأمام ، ثم أخذت خطوة أخرى إلى الأمام ، وهي
تنحني ، في شوق ، ناحية الحديقة التي تلعب أمامها .
وكانت قد أوشكت على الوصول إلى ركن المظلة عندما
جاء صوت خطوات ثقيلة تحدث جلبة من خلال الأشجار .
وظهر بستانى أمامها . وكان يمسك بصينية مصنوعة من
الأصص اللدنة كانت تتدحرج فوقها ثمرات كبيرة من
العنب الداكن الحمراء والتام النضج . وكان يتحرك ببطء .
«الحديقة ليست مفتوحة اليوم» قال بهدوء للمرأة
الجذابة التي اتخذت وضع التراجع .
ولحظة صمتت وقد عقدت الدهشة لسانها . كيف
يمكن أن تكون حديقة عامة بأى حال من الأحوال ؟
«ومضى تفتحه سألته بسرعة بديهة .
«إن المالك يسمح للزوار بالدخول في أيام الجمع
والأحد » .

ورقفت صامته تفكر . كم هو غريب أن تفكر أن المالك
يفتح حديقته لعامة الناس !
«ولكن الجميع سوف يكونون في الكنيسة» قالت ملاحظة
الرجل . «لن يكون هناك أحد هنا ، ليس كذلك ؟»
وتحرك ، وتدهجرت ثمرات العنب الكبيرة .

حواليها كانت هناك شجيرات الورد ، صفوف كبيرة من الورد ، ثم ورود تتدل ويتقلب من الأعمدة ، أو ورود تحتفظ بتوازنها على الشجرات الطويلة الساق . وجوار الأرض المكشوفة كانت هناك أزهار أخرى كثيرة . ولورفعت رأسها ، لرات البحر عالياً أمامها ، ولرات الخليج .

وسارت على أحد الطريقين ، وهي تتباطأ مثل إنسان عاد إلى الماضي . ولجأة وجدت نفسها تلمس بعض الورد القرمزية الثقيلة الناعمة مثل القطيفة ، وهي تلمسها في تفكير عميق . دون أن تدري ، مثلما تداعب أم يد لطلبها أحياناً . وانحنت قليلاً إلى الامام لكي تتشم الرائحة . ثم استمرت في تجولها شاردة الذهن . وأحياناً كانت ودية لها لون الودج وبلا رائحة تجعلها تتسمر في مكانها . فكانت تطف تحلق فيها كما لو كانت لا تستطيع أن تفهمها . ومرة أخرى استرلى عليها الشعور نفسه الناعم بالألغة ، وهي تطف أمام مجموعة كبيرة من البتلات المتدللة الوردية اللون . ثم أخذت تطيل النظر إلى الورد البيضاء في صوب ، فقد كانت تميل إلى الخضرة ، وكان قلبها يشبه الثلج . وهكذا ، يبطله مثل فراشة بيضاء حزينة أخذت تسير على المشي ، إلى أن وصلت أخيراً إلى حديقة مستطيلة صغيرة مليئة عن آخرها بالورد . ويدت كما لو كانت تملأ المكان ، مجموعة تسطح عليها أشعة الشمس . وخرجت منها ، فقد كانت كثيرة جداً ولامعة جداً . ويدت كما لو كانت تتحدث وتضحك . وأحست بنفسها وسط حشد غريب . وجعلها هذا الشعور تنتش ، وجعلها بعيداً عن نفسها . وأحمر وجهها من النشوة . وكان الهواء يعبق برائحة زكية نقية .

وإذ عجلة توجهت إلى مقعد صغير بين الورد البيضاء وجلست . وصنعت مظلتها القرمزية اللون بقعة ضخمة من اللون . وجلست بلا حراك تماماً ، وهي تشعر بأن وجودها

يتلاشى تدريجياً . لم تكن أكثر من ودية ودية لا يمكنها تماماً أن تتفتح ، ولكن ظلت مغلقة . وسقطت ذبابة صغيرة على ركبتيها ، على فستانها الأبيض . وأخذت ترقيتها ، كما لو كانت قد سقطت على ودية . ولم تكن تحس أنها هي . ثم انزعجت بشدة عندما مر ظل بها وتحرك شخص إلى نطاق رؤيتها . وكان رجلاً يرتدي خفاً أبيض دون أن تسمعه . وكان يرتدي معطفاً من الكتان . وأحست أن النهار قد تحطم ، وأن السحر قد اختفى . فقد كانت تخشى أن يستجوبها . وتقدم منها . ونهضت . ثم ، عندما رآته ، خارت قواها وسقطت على المقعد مرة ثانية .

كان شاباً ، عسكري المظهر ، وإن كان قد أصبح ممثلاً الجسم قليلاً . وكان شعره الأسود مصنفقاً وناعماً ولامعاً ، وكان شاربه مفتولاً . ولكن كان هناك شيء ملتوي في خطوته . وبلغت رأسها ، ولقد شحب وجهها وشفتاها ، ورات عيني . وكأنها سيداوين وتحملقان دون أن تريا . لم تكونا عيني إنسان . وكان يتقدم ناحيتها . وجعل فيهما بثبات ، وحياتها بلا وعي ، وجلس إلى جانبها على المقعد .

وتحرك على المقعد ، ونَقَلَ قدميه وهو يقول بصوت مهبذب ونبرة عسكرية :
« أنا لا أرعبك - اليس كذلك ؟ »

ولم تنتبس ببنت شفة وأحست أنها بلا حول ولا قوة . فقد كان يرتدي في أنيقة ملابس داكنة ومعطفاً من الكتان . ولم تستطع حراكاً . ولما رأت يديه والخاتم الذي كانت تعرفه جيداً في إصبعه الصغير ، شعرت كما لو كانت على وشك أن تصاب بالدوار . وأحست أن العالم بأسره قد اختل نظامه وجلست بلا حول ولا قوة . فقد ملأته يده ، رمز الحب من كل الجوارح ، بالرعب وقد استقرت الآن على فخذيها القويتين .

هل يمكن أن ادخن؟ سألها بنبهة حميمة ، هامساً
تقريباً ، بينما كانت يده تتجه إلى جيبيه .

ولم تستطع أن تجيب ، ولكنه لم يبال ، فقد كان في عالم
آخر . وشالت نفسها في رغبة ملحة إن كان قد تعرف
عليها - إذا كان بإمكانه أن يتعرف عليها . وجلست
شاحبة في كرب . ولكن كان لا بد من أن تنضى في الأمر
قديماً .

فليس لدى أى طباقي ، قال ذلك وهو مستغرق في التفكير .
ولكنها لم تلق بالاً إلى كلماته ، فقد كانت منشغلة به هو
نفسه فحسب . هل استطاع أن يتعرف عليها ، أم إن كل
شيء قد ذهب وتولى ؟ وجلست بلا حراك في نوع من الترقب
القلق البارد .

«إنني ادخن سيجار جون كوتين» قال ذلك . «ولابد لي
من أن أقتصد في استهلاكها ، فهي غالية الثمن . وكما
تعرفين ، فإنني لست على ما يرام مادياً في الوقت الذي
تستمر فيه تلك القضايا» .

«نعم» قالت ذلك . وأحس قلبها ببرودة ، وظلت روحها
جامدة . وتحرك ، وحيّاً في غير ثبات ، ثم نهض ومضى .
وجلست بلا حراك . وكان بإمكانها أن ترى هيئته ، تلك
الهيئة التي كانت قد أحببتها بكل جوارحها : رأسه الدقيق
المناسب لجسده ، وقوامه الرائع الذي ارتضى الآن . ولم
يكن هو الشخص نفسه . وملاها هذا الشعور برعب كان
من الصعب على نفسها أن تعرفه .

وفجأة جاء مرة ثانية وقد وضع يده في جيب سترته .
«هل تمانعين لي أن ادخن؟» «نعم أضاف» ربما تمكنت
من أن أرى الأمور بشكل أكثر وضوحاً

وجلوس إلى جانبها مرة أخرى ، وهو يحشو غليونه .
وظلت ترقب يديه ذات الأصابع القوية الرائعة . وكانت
أصابعها تميل دائماً إلى الارتعاد قليلاً وأدهشها ذلك ، منذ

وقت طويل ، في رجل يتمتع بصحة جيدة . والآن كانت
أصابعه تتحرك في غير دقة ، وكان الطباقي يتدلى بشكل
متهدل خارج الغليون .

«لدى عمل قانوني لابد من الانتباه إليه . فالشؤون
القانونية دائماً تتميز بأنها غير مؤكدة . وأقول لحسامي
بالضبط وبدقة ما أريده» ، ولكن لا يمكن أبداً أن ينجز
ما أطلبه» .

وجلست واستمعت إليه يتكلم . ولكنه لم يكن هو . ومع
ذلك فقد كانت هاتان هما اليدين اللتان كانت قد قبلتهما ،
كما كانت هناك العينان السوداوان الفريقتان اللامعتان
اللذان كانت قد أحبتهما . ومع ذلك فلم يكن هو . وجلست
بلا حراك في رعب وصمت وسقط منه كيس الطباقي ، وأخذ
يبحث عنه على الأرض . ومع ذلك فلا بد من أن تنظر لترى
ما إذا كان سيتمرف عليها . لماذا لم تكن تستطيع
الانصراف ؟ - وبعد لحظة نهض .

«لا بد من أن أنصرف حالاً» وأردف : «إن اليوم
قادم» . ثم أضاف بطريقة ترحي بالسرية : «إن اسمه
ليس اليوم حقيقياً ، ولكني أسميه هكذا» . لابد من أن
أذهب وأرى إذا ما كان قد حضر .

ونفضت هي أيضاً . ووقف أمامها ، في غير ثقة . وكان
شخصاً وسيماً ترتسم عليه أمارات الجندية ولكنه كان
معتوهاً . وفتشت عيناها فيه ، وفتشت ، لترى ما إذا كان
سيتعرف عليها ، أو ما إذا كانت تستطيع هي أن تسبر
أغواره .

«ألا تعرفين؟» سألته ، من رعب روحها ، وهي تقف
وحدها .

وعاود النظر إليها مستطعلاً . وكان لابد لها من أن
تتحمل عينيهِ اللتين لمعا وهما تقعان عليها ، ولكن بلا
إدراك . وأخذ يقترب منها .

«نعم ، أعرفك بالتأكيد» قال في ثبات وتصميم ولكن في جنون ، وهو يقرب وجهه من وجهها . ويلغ رعبها مداه . فقد كان المجنون القوي يقرب منها كثيراً .

واقترب رجل مسرع وهو يقول :

«الحديقة ليست مفتوحة هذا الصباح»

وتوقف الرجل المخبل العقل ونظر إليه . وتوجه البستاني إلى المقعد والتقط علبة الطبايق التي كان قد تركها قابعة هناك .

«لا تترك طبايق يا سيدي» قال ذلك وهو يأخذ العلبة إلى الرجل الذي كان يرتدي معطفاً من الكتان .

«لقد كنت فقط أطلب من هذه السيدة أن تبقى لتناول الغداء» قال الرجل في أدب وأضاف «إنها صديقة لـ»

واستدارت المرأة وأسرتت تسير ، وهي لا تكاد ترى شيئاً ، بين الورود التي تسقط عليها أشعة الشمس ، خارجة من الحديقة ، ومبتعدة عن المنزل ذي النوافذ

العارية المظلمة ، عبر الغناء الذي كانت تغنيه حصيات البحر ، حتى وصلت إلى الشارع . وفي سرعته وهي

لا تبصر ، انطلقت دون تردد إلى حيث لا تدرى . ووصلت مباشرة إلى البيت وصعدت إلى الطابق العلوي . وخلعت

ثيابها وجلست على الفراش . وأحسّت كما لو كان أحد انسجتها قد تمزق إلى نصفين داخلها ، حتى إنها لم تصيح

كلاماً متكاملاً يمكنه أن يفكر ويحس . وجلست تصمق في النافذة ، حيث كانت أغصان الليلاب تتماوج إلى أعلى وإلى

أسفل بفعل رياح البحر . وكان هناك بعض من الضوضاء الغريب الصادرة من البحر والذي يسطع بضوء الشمس في

الجو . وجلست بلا حراك على الإطلاق ، دون أي إحساس بالوجود . فقط أحسّت أنها ربما كانت مريضة ، وربما كان

الدم الذي أحسّت به طليقاً في إحشائها الممزقة . وجلست ساكنة تماماً وفي سلبية مطلقة .

وبعد برهة سمعت وقع الأقدام الثقيلة لزوجها في الطابق الأسفل ، وبدون أن تتحرك هي نفسها ، أخذت تتنصع حركته . وسمعت وقع أقدامه الذي يقع الغم في النفس يخرج مرة ثانية . ثم سمعت صوته وهو يتكلم ، ويجيب ، ويمرح ، ووقع أقدامه المتواصل يقرب .

ودخل ، متورّد الخدين ، وهو مسرور إلى حد ما ، وكان هناك جو من الرضا الذاتي يميز قوامه النشط القوي . وتحركت هي في تصلب . وترنح هو في تقدمه .

«ماذا بك ؟» سألها وفي صوته أثر لنفاد صبر . «الست على ما يرام ؟»

«وكان هذا عذاباً لها .

«جداً» أجابت .

«وأرتسم في عينيه البنيتين تعبير بالحيرة والغضب .

«ماذا ألم بك ؟» سألها .

«لا شيء» .

وأخذ القليل من الخطوات الواسعة ، ثم وقف في عناد ، وهو ينظر من النافذة .

«هل قابلت أحداً مصادفة ؟» سألها .

«لا أحد ممن يعرفونني» قالت له .

وبدأت يده ترتعشان . وأغضبه أنها لم تعد تحس به كما لو كان لا وجود له . ولما استدار ناحيتها أخيراً

سألها في اندفاع :

«هناك شيء أزعمك ، أليس كذلك ؟

«لا ، لماذا ؟» قالت دون انفعال . ولم يكن موجوداً

بالنسبة لها ، باستثناء كونه مصدر إزعاج .

واستشاط غضباً ، مما جعل عروق رقبته تنفر .

«يبدو أن هذا هو ما حدث» قال وهو يجاهد في ألا يظهر

غضبه ، لأنه لم يتدّ أن هناك أي سبب لهذا الغضب .

وانصرف هابطاً إلى الطابق الأسفل . وجلس بلا حراك على الفراش ، وبالبقية المتبقية من الإحساس لديها ، أحسست بكراهية نحوه لأنه كان يعذّبها . ومر الوقت . واستطاعت أن تشم رائحة طعام العشاء الذي كان يجري تقديمه . وأيضاً رائحة الدخان المنبعث من غليون زوجها والآتى من الحديدية . ولكنها لم تستطع حراكاً . فقد كانت لا تشعر بوجودها . وسمعت رنين الجرس . وسمعتة يدخل . ثم ارتقى الدرج مرة ثانية . ومع كل خطوة كان قلبها ينبض داخلها . وفتح الباب «العشاء على المائدة» قال لها .

وكان من الصعب على نفسها أن تتحمل وجوده ، لأن وجوده سوف يمثل عبئاً عليها . ولم تستطع أن تستعيد حيويتها . ونهضت في تصلب وازلت . لم تستطع أن تاكل أو أن تتحدث خلال الوجبة . بل جلست شاردة الذهن ، ممزقة ، دون أن تحس أى وجود لنفسها . وهاول أن يستمر كما لو كان لم يحدث شيء ذوبال . ولكنه في النهاية صمت بفعل الغضب . وبمجرد أن شعرت بأن بإمكانها أن تفعل ذلك ، صعدت إلى الطابق العلوى ثانية . وأغلقت على نفسها باب حجرة النوم . لا بد من أن تكون وحدها . وخرج معه غليون إلى الحديدية . وقد ملاً قلبه بالسواد كل شعوره بالغضب المكثوم منها ، من تلك التى تعتقد أنها من منزلة أرقى منه . وبالرغم من أنه لم يكن يدرك ذلك ، فإنه في حقيقة الأمر لم يكسب لقلبها أبداً ، إذ أنها لم تحبه أبداً . بل تزيجهت مكروه . وأبرزت هذه الحقيقة الفوارق بينهما . فقد كان مجرد عامل كهرباء في المنجم . وكانت أعلى منه مكانة . ولقد كان دائماً يستسلم لها . ولكن طوال الوقت . كان الشعور بالأذى والخزي يعمتلان في صدره لأنها لم تكن تأخذه مأخذ الجد . والان انفجر كل غضبه منها .

واستدار ودخل . وثلاث مرة سمعته يصعد الدرج . وكان قلبها يتوقف . وأدار المقيض ودفع الباب - ووجده مغلقاً . وجاوب فتحة ثانية . وكان قلبها يتوقف . «هل أغلقت الباب بالمزلاج ؟» سألها في هدوء بسبب وجود صاحبة البيت . «نعم . انتظر لحظة» .

ونهضت وفتحت المزلاج ، خشية أن يقوم بتعطيمه . وشعرت بالكراهية نحوه ، لأنه لم يدعها وشأنها . ودخل ، وغليون بين أسنانه ، وعادت إلى الوضع الذى كانت عليه في الفراش . وأغلق الباب ووقف وقد أعلى ظهره له . «ماذا بك ؟» سألها في تصميم .

وكانت تشعر بالسأم منه . ولم تستطع حتى النظر إليه «ألا يمكنك أن تدعنى وشأنى ؟» أجابت ، وهى تشيع بوجهها عنه .

ونظر إليها بسرعة ، بتمعن ، وهو يجفل من الشعور بالخزي ، ثم بدا عليه أنه يفكر للحظة . «هناك شيء ما حدث لك ، اليس كذلك ؟» سألها بشكل قاطع .

«نعم» قالت ذلك وأضافت : «لكن هذا ليس سبباً يجعلك تعذبنى» .

«أنا لا أعذبك . ما الأمر ؟»

«ولماذا يجب أن تعرف ؟» صرخت في كراهية ويأس . وانكسر شيء داخله ، فاجفل وأمسك بغليونه في اللحظة التى كان يسقط فيها من فمه . ثم لفظ مبسم الغليون الذى تحطم بلسانه . وأخذه من بين شفتيه ، ونظر إليه . ثم أطلقا غليونه ، وأزال الرمدان من على صدريته . وبعد ذلك رفع رأسه .

«أريد أن أعرف» قال . وكان وجهه شاحباً شحوباً يعيل إلى اللون الرمادى . وقد ارتسمت عليه تعابير كريمة .

ولم يكن أى منهما ينظر إلى الآخر . وكانت تعلم أنه في قمة غضبه الآن . وكان قلبه يديق في عنف . لقد كانت تكرهه ولكنها لم تكن تستطيع أن تصمد أمامه . وإنجاة رفعت رأسها واستدارت ناحيته .
«أى حق لك في أن تعرف ؟» سألته .

ونظر إليها وشعرت بوخزة من الدهشة لعينييه المعبتين ووجهه الجامد . ولكن قلبها استجمع قسوته بسرعة ، إذ أنها لم تحبه أبداً ، كما أنها لا تحبه الآن .

ولكن فجأة رفعت رأسها مرة ثانية بسمرة ، مثل شيء يحاول أن يتخلص من قيده . لقد كانت تريد أن تتحرر من الأمر كله . لم يكن الأمر يتعلق به كخضوع في المقام الأول ، ولكن بهذا الشيء الذي ألقت بثقله على نفسها ، والذي كان يمثل قيداً عليها بصورة فظيعة . ولما كانت هي التي وضعت القيد على نفسها ، فقد كان من الصعوبة بمكان التخلص منه . ولكنها في تلك اللحظة كانت تكره كل شيء وتشعر برغبة مدمرة . وكان يقف مولياً ظهره للباب ، وفي ثياب ، كما لو كان سيقف في طريقها إلى الأبد ، إلى أن تتلاشى . ونظرت إليه . وكانت عيناها باردتين وتنطقان بالعداء . وكانت يدها اللتان تدلان على أنه عامل مفروقتين على اللوح الباب خلفه .

«أنت تعرف أنني كنت أعيش هنا بدأت كلامها بصوت فظ . كما لو كانت تتعمد جرح مشاعره . واستجمع قواه في مواجهتها وأوما برأسه .

«حسناً ، لقد كنت وصيفة للآنسة بيرش صاحبة توريدل هول - وكانت هي وصاحب المزرعة صديقين ، وكان آرشي هو ابن صاحب المزرعة . وتوقفت للحظة . وأخذ يستمع دون أن يعي ما كان يحدث . وخلق في زوجته . وكانت تجلس الغرفضاء في فستانها الأبيض على الفراش ،

وهي تنثني وتقرع بعناية طرف تنورتها وكان صوتها ينضج بالعداء .

«لقد كان ضابطاً - ملازماً ثانياً - ثم تشاجر مع قائده الكولونيل وخرج من الجيش . وعلى أية حال ، - وجذبت طرف تنورتها ، بينما وقف زوجها بلا حراك ، وهو يراقب حركاتها التي ملأت عروقه بالجنون - «لقد كان مولوعاً بى إلى أبعد حد ، كما كنت أنا أيضاً مولوعة به - إلى أبعد حد . «كم كان عمره ؟» سأل الزوج .

«متى ؟- عندما بدأت أعرفه ؟ أو عندما ذهب ؟- «
«عندما عرفتني لأول مرة» .

«عندما رايت لأول مرة ، كان في السادسة والعشرين - والآن - هو في الواحدة والثلاثين - تقريباً في الثانية والثلاثين - لأننى في التاسعة والعشرين ، وهو أكبر منى بثلاث سنوات تقريباً»

ورفعت رأسها ونظرت إلى الحائط المقابل .

«ثم ماذا حدث ؟» قال زوجها .

وحجرت قلبها ، وقالت في قسوة :

«لقد كنا مثل حطيين لمدة سنة تقريباً ، بالرغم من أن أحداً لم يعرف بذلك - على الأقل - كانوا يتكلمون - لكن - لم يكن هذا علنياً . ثم ذهب بعيداً .

«لقد رماك» قال الزوج بقسوة ، وهو يريد بذلك أن يؤذى مشاعرها وأن يجعلها تحتك به . وفقر قلبها بعنف من الغضب . ثم قالت «نعم» لكن تثير غضبه . وانتقل من إحدى قدميه إلى القدم الأخرى . وهو يتأفف من الغضب .

ثم تلى ذلك صمت لبرهة .

«ثم» استطردت قائلة وقد منح لها نبذة ساخرة لكلماتها

«خرج فجأة للقتال في إفريقيا ، وتقريباً في اليوم نفسه الذى التقيت فيه بك ، سمعت من الآنسة بيرش أنه قد

أصيب بضرربة شمس - وبعد ذلك بشهرين ، أنه مات .
 «كان هذا قبل أن تبدأى علاقتك بى» قال الزوج .
 ولم تهج . كما لم يتكلم أى منهما لبعض الوقت . ولم
 يكن قد فهم . وكانت عندها مزمومتين بصورة قبيحة .
 إذن فقد كنت تتفقدين أماكن مغامراتك القديمة ؟ قال
 ذلك وأضاف «وهذا هو ما أردت الخروج وحدك من أجله
 هذا الصباح»

ومع ذلك فلم ترد عليه بأى شيء . وابتعدت عن الباب
 متجهة إلى النافذة . ووقف وقد عقد يديه خلفه : وقد أولاها
 ظهره . ونظرت إليه . ويدت يدها غريبتين بالنسبة لها ،
 وكانت مؤخرة رأسه قبيحة المنظر . وأخيراً ، ورغمما عن
 إرادته تقريباً ، استدار ناحيتها وسألها :
 «كم من الوقت ظللت معه ؟»
 «ماذا تعنى ؟» ردت بهود ،
 «أعنى كم من الوقت ظللت معه ؟»

ورفعت رأسها ، وهى تضح بوجهها عنه . ورفضت
 الإجابة . ثم قالت : لا أعرف ماذا تعنى بـ « ظللت معه »
 لقد أحببت منذ الأيام الأولى التى قابلته فيها - بعد شهرين
 من ذهابى للبقاء مع الأنسة بيرش
 «هل تحسبين أنه أحبك ؟» قال ساخراً .
 «أعرف أنه فعل .»

«كيف تعرفين ، إذا كان لم يعد تربطه بك صلة ؟»
 وتبع ذلك صمت طويل من الكراهية والمعاناة .
 «دلى أى حد وهبت علاقتكما ؟» سألها أخيراً ،
 بصوت مقصبل مرتعب .

«إننى أكره أسئلتك المتتوية فصاحت رغماً عنها وقد
 أحسنت أنه ينصب الشراك لها . لقد أحب كل منا الآخر ،

وكنا عشيقين - كنا . لا أبالى بما تعتقده أنت : إذ
 ما شأنك بهذا ؟ لقد كنا حبيبين قبل أن أعرفك -
 «حبيبين - حبيبين» قال وقد شحب لونه من الغضب .
 «تبعين أنه كانت لك علاقة غرامية مع رجل مسكرى ، ثم
 أتيت لى لى تترجيني عندما -
 وجلست تبذل مرارتها . وتلى ذلك فترة صمت طويلة
 «هل تقصدين أن تقول إنكما قد اعتدتما قطع - الشوط
 إلى آخره ؟» قالها وهو مازال لا يصدق .

«وماذا غير ذلك تظننى أعنيه ؟» صاحبت قائلة بقسوة .
 وانكمش لى نفسه ، وأصبح شاحب الوجه . فاقداً
 لذاته . وتبع ذلك صمت طويل مشلول . وبدا كما لو كان قد
 انكمش حجمه .

«إنك لم تفكرى أبداً فى أن تخبرينى بهذا كله قبل أن
 أتزوجك» قال بسخرية مريرة أخيراً .
 «إنك لم تسألنى أبداً» أجابت
 فلم أعتقد أبداً أن هناك حاجة إلى ذلك «
 «جسناً ، إذن ينبغي أن تعتقد الآن»

ووقف بوجهه جامد خال من التعبير ويكاد ينطق
 بالطفولة ، وهو يدير عدة أفكار فى رأسه ، بينما كان قلبه
 مجنوناً من الكرب .
 ونجاة أضافت :

«ولقد رأيته اليوم . إنه ليس ميتاً . بل هو مجنون»
 ونظر زوجها إليها وقد رُرع فجأة .
 «مجنون ! قال رغماً عنه .
 «مجنون ! قالت . وكلفها هذا تقريباً كل طاقتها لى
 تنطق بالكلمة . ثم تلى ذلك صمت .

«هل عرفك ؟» سألها الزوج ، بصوت واهن .
 «لا» قالت

لكل منهما . ولابد للأمور من أن تأخذ مجراها الطبيعي
لقد أصيب كلاهما بالصدمات ، وفقدوا ذاتيتهما ، حتى أن
كليهما لم يعد يكره الآخر ويعد دقائق ، تركها ، وخرج .

ووقف ونظر إليها . أخيرا عرف عمق الهوة التي تفصل
بينهما . وكانت مازالت تجلس القرقصاء على الفراش . إن
استمرار كل منهما في علاقته بالآخر سوف يمثل انتهاكاً

الهوامش :

• شجرة أسبوية وارفة الظلال . (المترجم) .

• نسيج قطني رقيق . (المترجم)

في العدد القادم

تنشر « إبداع » ملزمة لأعمال الفنان « حلمي التوني » ،

مع تحليل لهذه الأعمال بقلم الفنان : « فاروق بسيوني » .

تأليف : جراهام جرين
ترجمة : سامية الجندى

الكلمة الأخيرة



ظلاما طويلا امتلا بأحلام مضطربة استيقظ منه أخيرا في
ذات الحجرة التي وجد نفسه يعيش فيها الآن :

« سوف نصحبك إلى المطار في الخامس والعشرين
لتمتقل الطائرة من هناك . وعندما تصل إلى المكان الآخر
ستجد من ينتظرك كما ستجد حجرة محجوزة لك ... ومن
الأفضل ألا تتحدث إلى أحد في الطائرة »

« الخامس والعشرون ؟! نحن في شهر ديسمبر ...
ليس كذلك ؟ » رد وهو يجد صعوبة في حساب الزمن .
« طبعاً »

« معنى ذلك أنه سيكون الكريسماس » .
« لقد ألقى الكريسماس منذ أكثر من عشرين عاماً
بعد الحادث الذى تعرض له » وتركه الغريب وهو
يتعجب .. كيف يمكن إلقاء عيد ؟! ... رفع بصره إلى
أعلى - وكأنه يتوقع الإجابة - إلى صليب خشبي صغير
معلق فوق سريره وقد كسرت إحدى ذراعيه ... لقد عثر

لم يندهش العجوز كثيراً عندما آتاه هذا الشخص
الغريب بجواز سفر . يحمل اسماً غير اسمه ، وتصريح
خروج ، وتأشيرة دخول إلى بلد لم يكن يتوقع أبداً أن
يزوره ... بل أنه لم يحدث أن راودته أية رغبة في زيارته ..
لم يندهش كثيراً لأنه مع بلوغه هذه السن كان قد اعتاد
تماماً مصادفة هذه الأحداث التي لا يجد لها تفسيراً .

لقد تقدم به العمر حقاً .. وتعود على تلك الحياة المخلقة
التي عاشها وحيداً تخلو من أية علاقات إنسانية حتى إنه
أصبح يجد نوعاً من السعادة في هذا الحرمان لم يكن
يملك سوى حجرة صغيرة يعيش وينام فيها ، ومطبخ
وحمام .. ومعاش صغير ولكنه كافٍ يصله مرة كل شهر من
مكان ما .. لكنه لم يعرف من أين بالتحديد ... ربما كان
لهذا المعاش علاقة بالحادث الذى تعرض له منذ سنوات
مضت والذى أفقده ذاكرته .. لم يعد يتذكر من هذا
الحادث سوى صوتاً حاداً ، وضوء متوهجاً مثل البرق ثم

عليه منذ عامين أو ربما ثلاثة في سلة المهملات التي
تقاسمها مع جيران لم يتبادل معهم الحديث أبدا .

صاح بصوت عال « وأنت » هل الفوك أيضا ١٩ ...
بدا وكان الذراع المفقودة هي التي تمنحه الإجابة :
« نعم ... كانت هناك علاقة ما بينهما وكانهما يعيشان
معا ذكريات واحدة ... بينه وبين جيرانه لم تكن توجد أية
صلة ... منذ عادت إليه ذاكته في هذه الحجرة ، لم
يتحدث إلى أي منهم كان يشعر أنهم يخشون الحديث
إليه كما لو أنهم يعرفون عنه شيئا لم يكن يعرفه هو عن
نفسه ربما كانت جريمة ارتكبتها قبل أن يصل
الظلام كان هناك دائما رجل في الشارع لا يمكن أن
يكون من الجيران لأنه كان يتغير يوما بعد الآخر ... وهو
أيضا لم يكن يتحدث إلى أحد على الإطلاق ... حتى إلى تلك
المرأة العجوز من الطابق العلوي وهي المعروفة بحبها
للثريثة والتنمية ... ذات مرة صاحبت باسم وفي عينيها
نظرة خبيثة أخذتهما هما الاثنتين ... العجوز والخير ... لم
يكن ذلك الاسم الموجود في جواز السفر ... كان اسما
شائعا جدا ... « جون » .

ومرة أخرى ... ربما لأنه كان يوما مشرقا ودفئا بعد
أسابيع من المطر ... غامر العجوز وهو في طريقه لشراء
الخبز ملحوظة لهذا الخير قائلا : « فليباركك الله
ياغزيرى ... » انتفض الخير وكأنه شعر بآلم مفاجئ ...
ثم أدار ظهره ... ومضى العجوز في طريقه لشراء خبزه ...
غائه اليومي الذي لا يتغير .. وهو يدرك أن هناك من
يتبعه إلى محل الخبز . كان يعيش في جوملاه المفوض ...
لكنه لم يشعر أبدا بالقلق ... مرة أسر لسماعة الوحيد ..
التمثال الخشبي المكسور ... قائلا : « أعتقد أنهم
سيتركوني أنا وأنت وشائنا » ... كان يشعر بالرضا تماما

كما لو أنه قد تحرر اليوم من ذلك العبء الثقيل الذي عانى
منه في مكان ما في ذلك الماضي المظلم المنسى .

وجاء اليوم الذي لا يزال يعتقد أنه يوم
الكريسماس ... وجاء معه الغريب : « جئت لأصبحك إلى
المطار ... هل حزمت أمتعتك ؟ »

« ليس لدى الكثير لأحزمه . وليس عندي حقيبة » .
« ساحضرك واحدة .. »

وما إن ذهب الغريب ليأتى بحقيبة أسرع العجوز يلف
التمثال الخشبي في جاكته الوحيدة . ثم وضعها في الحقيبة
بمجرد إحضارها وغطاها بقميصين وبعض الملابس
الداخلية .

« أهذا كل ما عندك ؟ »

« في مثل سنى لا يحتاج المرء إلا القليل جدا »

« ماذا تحمل في جيبيك ؟ »

« كتاب ... فقط ... »

« دعنى أراه .. »

« لماذا .. »

« عندي أوامر ... وخطف الكتاب من يد العجوز
والقى نظرة على العنوان :

« ليس هذا من حقك ... كيف وصل هذا الكتاب إلى
يدك »

« حصلت عليه منذ أن كنت طفلا »

« كان يجب عليهم أن يأخذوه منك في المستشفى

سأضطر للإبلاغ عن ذلك »

« ليس هناك من يلاحق ... لقد أخفيتني ؟ »

« لقد دخلت المستشفى وأنت في غيبوبة ... أي أنك لم

تكن قادرا على إخفاء شيء » .

« أعتقد أنهم كانوا مشغولين جدا بإنقاذ حياتي »

« إنها جريمة إهمال »

« أذكر أن شخصا ما سألني عنه ... وقلت له الحقيقة .. إنه كتاب في التاريخ القديم » .

« التاريخ المنوع سوف ترسل هذا الكتاب إلى المحرقة » ورد المجوز بسرعة : « ليس كتابا هاما إلى هذا الحد ... اقرأ أولا قليلا منه وسوف ترى »

« لن أرتكب مثل هذا الفعل .. إني أدين بالولاء للجنرال »

« أنت محق بالطبع ... الولاء فضيلة عظيمة .. لكن لا تغلق فانا لم اقرأ معظمه منذ عدة سنوات لأن أفضل فرائده عندى مطبوعة في رأسي . وأنت إن تستطيع أن تحرق رأسي » .

« لا تكن واثق جدا من ذلك »

... كانت هذه آخر كلمات ينطق بها الغريب قبل وصولهما إلى المطار ... وهناك تغير كل شيء فجأة تقدم من ضابط بزيه الرسمي نحياء بحرارة شديدة حتى شعر كما لو أنه يعيد الآن . إلى ماضي بعيد جدا ... ثم وجه إليه الضابط تحية عسكرية قائلا : « لقد أمرني الجنرال بأن اتمنى لك رحلة طيبة »

« إلى أين تأخذني ؟ » ... لم يرد الضابط على سؤاله والتفت إلى الحارس يسأله : « هل هذه كل حقايقه ؟ »

« كلها ... لكنني أخذت منه هذا الكتاب »

« دعني أراه » ونظر الضابط إلى العنوان قائلا :

« طبعاً .. أنت تقوم بواجبك .. لكن أعطه الكتاب ... هذه ظروف خاصة ... إنه اليوم ضيف على الجنرال ... وعلى أي حال ليس هناك خطر من مثل هذا الكتاب اليوم » .

« البقائن ... »

« حتى القرائن ... تصبح في يوم ما قوانين بالية »
أعاد المجوز سؤاله مرة أخرى بصيغة جديدة :

« على أي خط أسافر ؟ »

« أنت أيضا ياسيدى أصبحت بالية ... فلم يعد هناك سوى خط واحد ... لقد اتحد العالم »

« ياه ما كل هذا التغيير ؟ »

« لا تتلق ياسيدى ... لقد انتهى زمن التغيير .. فقد استقر العالم وحل السلام ... ليس هناك ما يدعو للتغيير »

« إلى أين تأخذني ؟ »

« إلى مقاطعة أخرى ... ٤ ساعات طيران فقط .. في طائرة الجنرال الخاصة » .

... كانت طائرة غير عادية ... بها ما يسمونه غرفة معيشة بمقاعد وثيرة تكفي لسته أشخاص فقط حتى يمكن تحويل هذه المقاعد إلى أسرة ... ومن خلال باب مفتوح استطاع أن يرى - وهو يمر - حماما ... لم يرحاما منذ سنوات طويلة ففرقتة الصغيرة لم يكن بها سوى « دش » وشعر برغبة قوية في أن يقضي الساعات المقبلة مسترخيا في ماء دافئ البار يفصل بين المقاعد وكابينة الطيار ... مضيف مهذب يعرض عليه أن يختار مشروبا من بين ما يبدو أنه مشروبات كل الأمم ... إذا كان للمرء أن يتحدث عن كل الأمم في هذا العالم الموحّد ... حتى ملابسه الفخيرة يبدو أنها لم تؤثر على احترام المضيف له ... ربما تعود على تملق أي ضيف على الجنرال مهما كان !!

... اتخذ الضابط مقعدا بعيدا عنه كما لو أنه تعدد أن يتركه في أمان مع كتابه المنوع ... لكنه بدا يشعر برغبة أعمق في السلام والهدوء ... لقد سمع كل هذا الغموض من حوله : غموض غرفته الصغيرة التي تركها ... وهذا الترتيب الذي يأتي يعلم الله من أين ... وغموض هذه الطائرة الفاخرة ... وإهم من ذلك الصمام ... شرد ذهنه ... وكما

اعتاد دائما بدأ بفنش في ذاكرته التي توقفت فجأة عند فرقة الصوت المفاجيء والظلام الذي تبعه ... كم عاما مضط؟ ويدي له كما لو أنه عاش هذه السنوات كلها تحت تأثير مخدر كامل بدأ الآن يتلاشى ... فجأة شعر بالخوف من هذه الطائفة الفخمة مما ينتظره من ذكريات إذا استرد وعيه تماما . وبدأ يقرأ في كتابه الذي انفتح تلقائيا - بحكم الاستعمال المستمر - على فقرة يحفظها عن ظهر قلب :

« لقد كان من العالم ، والعالم من صنعه ، والعالم لا يعرفه ... اتفاق على صوت المضيف يفتقر أدنيه :

« كافيار ؟ ... أم كاس من الفودكا أم أنك تفضل كأسا من النبيذ الأبيض الجاف ؟ ١٩ »

ودون أن يرفع بصره عن هذه الصفحة المألوفة رد سريها :

« لا . لا . لا أشعر بجوع ولا بعطش »

... صوت الكاس والمضيف يزيحه ذكره بغيره : « مدت يده من تلقاء نفسها تضع شيئا على المائدة التي أمامه وفي لحظة رأى أمامه حشدا من الغرباء يحضون وعوسهم ... وساد سكوت تام ثم حدثت الفرقة المفاجئة ونزل الظلام الذي أعقبها ... مرة أخرى يطفئ صوت المضيف : « هزام الأمان سيدي ... سوف نصل في خلال خمس دقائق »

... عند أسفل سلم الطائفة وجد في انتظاره ضابطا آخر اصطحبه في اتجاه سيارة كبيرة لكن هذا الاحتفاء به ، وهذه المودة وهذه المخافة حركت ذكرياته الدقيقة إنه الآن لم يعد يشعر بأية دهشة .. كما وأنه قد مر بكل هذه التجارب منذ سنوات طويلة في حركة ميكانيكية لوح بيده غير مبال بينما انسابت من فمه عبارة : « أنا خادم الخدام » ولم يكملها قبل أن يغلق الباب .

انطلقت بهما السيارة تخترق الشوارع الخالية ، إلا من بعض الطوابير القليلة المصطفة على أبواب محلات معينة ... وبدأ يردد مرة أخرى : « أنا خادم ... » على باب الفندق كان المدير في انتظارهما ... انحنى لتحيته ثم تقدم قائلاً للعجوز : « إنني فخور باستقبال ضيف شخصي على الجنرال . أتمنى أن تجد كل راحتك خلال إقامتك القصيرة هنا .. ما عليك إلا أن تطلب ... »

رفع العجوز بصره في دهشة وهو يرى طوابق الفندق الـ ١٤ .. ثم سأل : « إلى متى تحتجزونني هنا ؟ ١٩ »

« أنت مجنون ياسيدي لليلة واحدة ... » تدخل الضابط بسرعة : « حتى يمكنك مقابلة الجنرال غدا ... يريدك أن تستريح جيدا الليلة بعد هذه الرحلة . »

فتنش العجوز في ذاكرته ... فتذكر اسما كما لو أن ذاكرته بدأت تعود إليه جزءا جزءا : « الجنرال مجرم ؟ » « لا . لا . الجنرال مجرم مات منذ عشرين عاما تقريبا حياه البواب الواقف بزيه الرسمي وهو يدخل الفندق ... بينما تقدم آخر يحمل ملفات الحجره ... وتركه الضابط قائلا : « ساتركك هنا .. وغدا صباحا سأحضر في الحادية عشرة لأصحبك إلى الجنرال ... سوف يستقبلك في الحادية عشرة والنصف . »

صحبته مدير الفندق إلى المصعد . ولم يلبث أن ابتعد الاثنان حتى سأل البواب الضابط : « من يكون الجنرالان ؟ ... ضيف على الجنرال ؟ ١٩ ... يبدو عليه الفقر الشديد من ملابسه ١٩ »

— « إنه البابا »

— البابا ١٩ ... ومن هو « البابا ؟ ١٩ »

لم يرد الضابط وأسرع فغادر الفندق

بدأ المعجوز يدرك مدى الإرهاق الذى يعانى منه عندما تركه الضابط لكن ذلك لم يمنعه من أن يتفقد ما حوله وقد تعلمته دهشة شديدة ... يتحسس المرتبة الوثيرة على السرير الفخم ... وفتح باب الحمام فرأى صفاء من الزجاجات الصغيرة ... شيء واحد من بين كل امتعته حرص على أن يفكر بسرعة ... هو هذا التمثال الخشبي الذى أخفاه بعناية ... أسرع فقلعه على المرأة فوق مائدة الزينة .. ثم ألقي بملابسه على الكرسي واستلقى على السرير وكأنه يطيع أمرا مصدر إليه .

... لو كان قد فهم شيئا مما يحدث حوله ربما وجد صعوبة في الاستغراق في النوم لكنه بما أنه لم يفهم شيئا فقد غاص في مرتبته الوثيرة واستغرق في نوم عميق فرأى حلما استطاع أن يتذكر بعضا منه عندما استيقظ ... رأى نفسه يقف في مكان يشبه صوانا ضخمًا يتهدد إلى حشد من الاتباع لا يزيد عن عدة عشرات ... وعلى أحد الحوائط علق تمثال مشوه مكسور الذراع تماما مثل هذا التمثال الذى أخفاه في حقيقته ... لكنه لم يستطع أن يتذكر حديثه لأن كلماته كانت بلغة أو بعدة لغات لا يعرفها أولم يكن يستطيع أن يتذكرها ... ثم بدأ هذا الصوان ينكس ببطء حتى صار في حجم غرلته الصغيرة التى تركها ... أمامه ركعت سيدة عجوز اصطحبت معها طفلة صغيرة ... لم تترك الطفلة لكنها رفقتها باحتقار كما لو أنها كانت تعبر بوضوح عما يدور في ذهنها وصاحت في وجهه : « أنا لا أفهم كلمة واحدة مما تقول ... لم لا تتحدث جيدا ؟ »

استيقظ المعجوز من نومه العميق وقد انتابه إحساس فظيع بالفشل ... ظل راقادًا مدداً على سريره يحاول عبثاً أن يعود إلى حلمه ويريد بعض الكلمات التى يمكن أن تفهمها هذه الطفلة صاح بصوت عال : « قبلة السلام » ... لكن هذه الكلمة سوف تبدو للطفلة الصغيرة كلمة غريبة

تماما كما بدت له . وجرب مرة أخرى : « الحب » ... انسابت هذه الكلمة من بين شفثيه بسهولة لكنها بدت له الآن مبتذلة جدا لما لحق بها من معان متناقضة ... لقد اكتشف أنه هو نفسه لا يعرف معناها على وجه التحديد كانت تعنى شيئا لم يكن واثقا أنه جربه على الإطلاق ... ربما قبل أن يسمع هذا الصوت الغريب وقبل أن يلف الظلام حياته ... ربما قبل ذلك كانت له بعض التجارب الصغيرة ... لكن إذا كان الحب معنى حقيقى لعاد إلى ذاكرته بعض من ذكراه .

قطع الجرسون عليه هذا الليل من الأفكار المشوشة عندما دخل إليه يصل صينية القهوة وأنواعا مختلفة من الخبز « والكرواسون » الذى لم يره أبدا عند هذا الخبز الصغير الذى اعتاد أن يحصل منه على غذائه الوحيد اليومي !

— « أمرنى الكاونيل أن أذكرك سيدى بأنه سيحضّر إلى هنا في الحادية عشرة ليصبحك إلى الجنرال وأن ملابسك لهذه المناسبة معلقة في الدولاب ... ستجد أيضا مقص وفرشاة وكل ما تحتاج إليه في الحمام » رد قائلا : « ملابسى هنا على الكرسي » واستطرد ضاحكا :

« لم أحضر إلى هنا عاريا تماما » . رد الجرسون مشيرا إلى الدولاب : « عندى أمر بأن اتخلص من هذه الملابس .. وكل ما تحتاجه سوف تجده هناك ... ظل المعجوز واقفا ينظر إلى ملابسه ... جاكنته وينطلونه وقميصه وشراباته بينما هم الجرسون يلهم بعناية ... لكنه فكرة اقتضت ذهنه ... أن هذه الملابس تحتاج فعلا إلى تنظيف ... لم تكن المرة الأولى التى يفكر فيها في ذلك . لكن لم يكن يجد سببا طوال هذه السنوات كلها الماضية لأن يتفقد جزءا من معاشه الصغير على

تنظيف ملابسه ... فهؤلاء القليلون الذى اعتاد رؤيتهم بانتظام لم يكونوا سوى الخباز والرجل الواقف فى الشارع يراقبه وأحيانا جار كان يعتمد ألا ينظر لوجهه حتى إنه كان يعبر الشارع ليتقادمى مقابلته ... إن الملابس النظيفة قد تكون ضرورية اجتماعية للأخريين لكنه لم يكن يحيا أية حياة اجتماعية .

تركه الجرسون واقفا بملابسه الداخلية .. حائرا من هذا الغموض الذى يعيش فيه لم يلبث أن سمع طرقة على الباب وبخل الضابط نفسه الذى أحضره إلى الفندق !

— « لكنت لم ترد ملايسك بعد ... ولم تأكل شيئا ... الجنرال يتوقع وصولنا فى الموعد المحدد » .
« لقد أخذ الجرسون ملابسى » .

« ملايسك فى الدولاب » .. وفس الضابط باب الدولاب بعنف ففتحته ... رأى العجوز بداخله رداء أبيض وقبعة بيضاء . فتسائل منه هشا : « لماذا ؟ ماذا تريدون ... ؟ ليس لى الحق ... »

« الجنرال يريد تكريمك ... سوف يستقبلك بزيه الرسمى الكامل ... وسيكون هناك أيضا حرس شرف فى انتظارك ... إذن لابد أن تردى أنت أيضا ذيك الرسمى »
— « زىى الرسمى ١٩ »

« أسرع وأحلق ذقتك ... سيكون هناك بهالتساكيد تصوير للصحافة العالمية ... الصحافة العالمية المتحدة » .
أطاع العجوز أوامر الضابط وأسرع يحلق ذقتة .. لكنه من ريكته جرح وجهه وشرع يرتدى على مضض الرداء الأبيض والقبعة كانت هناك امرأة معلقة على باب الدولاب نظر فيها العجوز وصاح فى فرع : « أصبحت أشبه القس » !!

— لقد كنت قسا ... وهذه الملابس استعرتها لك من المتحف العالمى للإنسان لهذه المناسبة .. أعطنى يدك «
ومرة أخرى وجد نفسه يطعم الأمر يده إلى الضابط الذى وضع خاتما فى أحد أصابعه وهو يقول : « لم يكن المتحف يريد أن يعيدك هذا الخاتم ، لكن الجنرال أصر لأنها مناسبة لن تتكرر مرة أخرى أبدا أتبهنى من فضلك »

وبينما كان الاثنان يستعدان لمغادرة الغرفة لمح الضابط التمثال الخشبي الملحق فوق المرأة فتوجه إلى العجوز قائلا : « لم يكن ينبغي عليهم أن يسمحوا لك بإحضار هذا معك » .

لكن العجوز لم يكن يربط فى إيذاء أحد ، فرد :
« لقد أخفيت جيدا » .
« لا يهم .. اعتقد أن المتحف سيكون سعيدا باقتنائه »
« أريد أن أحفظه »
« لن تحتاجه بعد مقابلتك للجنرال » .

وانطلقت بهما السيارة تخترق شوارع غريبة خالية ، قبل أن يصلا إلى ميدان واسع . وأمام مبنى ضخم بدأ أنه كان يوما ما قصرا اصطف طابور من الجنود توافقت عنده الميابة :

— « سننزل هنا ... لا تقلق .. يريد الجنرال أن يكرمك تكريما عكسريا كرئيس دولة سابق » .
— « رئيس دولة ١٩ لا أهم !! »
— « بعدك ... من فضلك »

... كاد العجوز أن يعثر فى رداءه لولا أمسكه الضابط من ذراعه .. وبينما هو يحاول الاعتدال سمع صوت الفرقة وأوشك أن يسقط مرة أخرى .. كما لو أن صوت الارتطام الشديد الذى سمعه ذات مرة قبل أن يسدل

الظلام الطويل قد تضاعف عشرات المرات الآن ... ويدا له وكان هذا الارتطام قد فلق رأسه نصفين وبينهما بدأت ذكريات حياته كلها تسيل .. وريده مرة أخرى :
« لا أنهم »

— « في خدمتك » .

نظر العجوز إلى قدمه فرأى ذيل الرداء الأبيض ...
ونظر إلى يده فرأى الخاتم ... ثم سمع قعقة السلاح ...
الجنود يتبادلون السلاح .

... هياه الجنرال تحية تتم عن الاهتمام ... ثم بدا حديثه مباشرة :

— « .. أريدك أن تلهم أنني لم أكن مسئولاً بأي حال عن معاملة اغتيالك ... لقد كانت هذه المحاولة خطأ خطيراً ارتكبك أحد أسلاط وهو الجنرال مجريم ... لكن الأخطاء الخطيرة عادة ما تكون سهلة في المراحل الأخيرة من الثورة ... لقد احتجنا إلى مائة عام لنؤسس الدولة العالية ونقيم السلام العالمي ... وقد كان الجنرال مجريم خائنك منك ومن أتباع القليلين » .

— « خائف مني !! »

— « نعم ... يجب أن تدرك أن كنيسة كانت مسئولة على مدى التاريخ عن إشعال العديد من الحروب ... ولكننا أخيراً نجحنا في إزالة خطر الحرب »

— « لكك جنرال .. لقد رأيت في الخارج عدداً من الجنود »

— « أنهم هنا لحماية السلام العالمي ... ربما بعد مائة عام أخرى لن يكون لهم وجود تماماً مثلما لم يعد لكنيسة وجود » .

— « ألم تعد موجودة ؟! ... لقد فقدت ذاكرتي منذ زمن بعيد »

— « إنك المسيحي الأخير ... إنك الآن شخصية تاريخية ولهذا فقد أريدت تركيبك في النهاية » .

وأخرج الجنرال عليه سجاثر وقدمها للعجوز قائلاً :
« البابا جون ... آسف لقد نسيت الرقم هل كان التاسع والعشرين ؟! .. هل تدخن معي ؟

— « البابا ؟! آسف .. لا أدخن ... لماذا تتأدبيني هكذا ... ؟

— « البابا الأخير ... ولكنك لازلت البابا » وأشعل الجنرال سيجارة واستطرد قائلاً : « لا بد أن تدرك أننا لا نضمّر شيئاً ضدك أنت شخصياً لقد كان لك شأن عظيم ... وكانت لنا طموحاتنا ومصالحنا المشتركة ... لكن ذلك كان أحد الأسباب التي جعلت الجنرال مجريم يعتبرك عدوً خطيراً ... لقد كنت تمثل بديلاً مطروحاً طالما كان لك اتباع ... وطالما كان هناك بديل فلا بد أن تكون هناك حرب أيضاً ... أنني لا أوافق على الأسلوب الذي استخدمه ... بأن يطلق عليك النار بهذه الوسيلة وأنت تؤدي .. كيف تقولها ؟! »

— « صلواتي ؟! »

— « لا . لا ... كانت مراسم علنية حربها القانون » .
— « ارتبك العجوز ثم تسامح : « القديس ؟

— « نعم . نعم .. هذه هي الكلمة المشكلة أن خطة الجنرال مجريم كانت ستحوك إلى شهيد وهو ما كان سيؤدي إلى تأجيل ترتيباتنا لفترة ليست قصيرة ... صحيح أنه لم يكن هناك سوى عشرات قليلة من أتباعك في هذا كيف تقولها ؟! ... القديس !! ولكن وسيلته كانت تنطوي على مغامرة وهو ما أدركه خليفة الجنرال مجريم ... أما أنا فقد اتبعت وسيلة أكثر هدوءاً ... لقد حافظت على حياتك ... ولكنك لم تسمح قط للصحافة أن

تشير إليك مجرد إشارة عابرة أو إلى حياتك الهادئة بعد
التقاعد .

« لست أفهم شيئاً ... أعذرنى لقد بدأت توا
أذكر ... عندما أطلق جنودك النار الآن ... »

« لقد حافظت على حياتك لأنك كنت آخر زعيم
لهؤلاء الذين ظلموا يسمعون أنفسهم المسيحيين ... الآخرون
كانوا قد استسلموا دون عناء يذكر ... شهيد يهو ،
وأتباع لوثر ، والكالفينيين والانجيليين أى حفنة من
الاسماء الغريبة تلك !! ... لقد تلاشوا جميعا واحدا بعد
الأخر على مر السنين ... أما أتباعك فقد سماوا أنفسهم
« الكاثوليك » كما لو أنهم أرادوا أن يمثلوا جميع المذاهب
الأخرى رغم أنهم حاربهم ... اعتقد أنكم تاريخيا كنتم
أول من نظموا أنفسهم واتبعوا هذا اليهودى
الأسطورى .

رد العجوز متعجبا : « لا أفهم كيف أنكر ذراعه . »

« ذراعه !! »

« آسف ... لقد شرد ذهنى . »

« لقد تركنا ما تبقى منك حتى آخر لحظة لأنك كنت
لا تزال لك أتباع القليلون . ولأننا احتفظنا بك بهدف
مشترك ... للسلام العالمى والقضاء على الفقر ... كانت
هناك فترة احتجنا إليك فيها لتدمر فكرة الدولة القومية من
أجل الكل الأعظم ... لم تكن تشكل خطرا حقيقيا وهو
ما جعل محاولة الجنرال مجريم لاغتيالك غير ضرورية
أو غير ناضجة بآى حال . اليوم نحن راضون لأن كل هذا
الهرء قد انتهى أو نسى ... لم يعد لك أتباع ... لقد
راقبتك عن قرب طوال الـ ٢٠ عاما الماضية ... لم يحاول
أى فرد أن يتصل بك ... لم يعد لك نفوذ وأصبح
العالم عالما واحدا يعيش فى سلام . لم تعد عدوا
نخشاه ... بل إننى أشعر بالأسف عليك ... لا بد أنها

كانت سنوات طويلة ومملة جدا فى منزلك هذا ... إن
العقيدة مثل الشيوخة إلى حد ما ... لا يمكن أن تستمر
إلى الأبد ... لقد شاخت الشيوعية ، وماتت ... وكان هذا
هو حال الإمبريالية ، المسيحية ماتت أيضا فيما عدا
أنت .. اعتقد أنك كنت صالحا كما ينبغي أن يكون
البابا ... ولذلك فإننى سوف أخدمك وأضع حدا لحياتك فى
هذه الظروف السيئة :

« أنت فعلا كريم . ولكن هذه السنوات لم تكن سيئة
إلى هذا الحد . كان موى صديق أستطيع أن أتحدث إليه »
« ماذا تعنى بحق السماء ؟ لقد كنت وحيدا ... حتى
عندما كنت تخرج لشراء الخبز كنت تخرج بفردك »
« كان ينتظرنى إلى أن أعود ... كم كنت أتمنى لو
لم تكسر ذراعه . »

« ... أوه .. أنت تتحدث عن التمثال الخشبى ...
إن متحف الأساطير سوف يكون سعيدا بضمه إلى
مقتنياته ... »

لكن حان الوقت الآن لننتحدث عن الأمور الجادة وليس
عن الأساطير ... هل ترى هذا السلاح الموجود فى مكتبى
أنا لا أحب أن أترك الناس تعاني بلا داع ... فأنا
أحترمك ... وأود أن تنتهى حياتك بأسلوب محترم ...
المسيحى الأخير ... إنها لحظة تاريخية »

« ... أنتوى قتلى ؟! »

« نعم .. »

كان إحساسا عميقا بالراحة وليس الخوف ذلك الذى
أنتاب العجوز فرد قائلا : « سوف ترسل بى إلى حيث
أردت الذهاب طوال العشرين عاما الماضية

« إلى الظلام ؟! »

« لا .. إن الظلام الذى عرفته لم يكن الموت ... كان

مجرد غياب للضوء ... أما الآن فإنك ترسلني إلى النور ...
أشكرك »

« كنت أريد لو أنك تناولت وجبة أخيرة للذكرى ...
ذكرى الصداقة بين اثنين ولذا ليكونا أعداء »

— « سامحني ... لا أشعر بجوع ... نفذ الإعدام » .
— « على الأقل خذ كأساً من النبيذ معي أيها البابا
جون »
— « أشكرك ... سوف أتناول هذا » .

صب الجنرال كأسين ... ارتعشت يده رعشة خفيفة
وهو يتناول كأسه. أما العجوز فقد رفع الكأس بثبات كما لو
كان يؤدي تحية وهو يتمم بكلمات لم يستطع الجنرال أن
يسمعهـا ولا أن يفهمها ... : « يا أبا الذي ... »
وبيتـما العدو المسيحي الأخير يشرب كأسه أطلق الجنرال
الضار ... ومن هذه اللحظة التي مرت بين الضفـطة على
الزناد وانفجار الرصاصة تملك الجنرال إحساس غريب
ومخيف بالشك : « هل من الممكن أن يكون ما آمن به هذا
الرجل حقيقياً ؟ »



تأليف : كارل هاير
ترجمة : حسن الجوخ

عمة هارلي



نبذة عن المؤلف :

كارل هاير هو الاسم الأدبي لهيس هونر جورج الفريد الكسندر جورون كلارك ، الذي ولد في عام ١٩٠٠ م . وتعلّم في مدرسة بريجي ، وفي جامعة أكسفورد ، الجديدة . وقد تضمنت أعماله كتابات على جانب كبير من الأهمية في الفنون . ولكنه اشتهر أكثر بقصصه القصيرة ذات النهايات غير المتوقعة ، موطناً لثقافته القانونية في إضفاء المفاجآت على نهايات قصصه ، وهذه القصة التي نقدمها له هي إحدى قصص كتاب القصص القصيرة الحديثة ، الصادر في سلسلة Longmans ، عام ١٩٦٧ م .

الشباب ، ولكنها لم تكن كذلك بالنسبة لوالده ، ومن ثم أرسل «هارلي» إلى أستراليا على وجه السرعة . كان «هارلي» سميت ، لا يعلم إلا القليل عن ذلك المكان ، ولكنه فهم شيئاً واحداً : أن أستراليا مكان ملائم جداً لأولئك الذين يمتثلون للعادات القديمة في إنجلترا .. «هارلي» لم يحب أستراليا ، وكذلك لم تحب أستراليا ، ولذلك انتهز أول فرصة ليعود إلى إنجلترا ، ولكنه لم يكن

ينتمي «هارلي» سميت» إلى عائلة مرموقة جداً . ولم يكن والده يتردد في ذكر هذه الحقيقة . إن عمر عائلته الحقيقي كان مبهماً ومشكوكاً فيه ، ولكن السيد «سميت» كان يتصرف كرجل من الماضي : أفكاره وعاداته تنسب إلى العصر الفيكتوري ، وليسوء الحظ كان «هارلي» يعاني بالفعل من بعض المشاكل مع «البنك» ، نتيجة لشيكات قد حبرها ، كانت هذه المشاكل تبدو أمراً تافهاً بالنسبة لهذا

ذاكرته ، بعد مجهود بسيط عرف «هارلى» عنوان عمته إثر محادثة هاتفية مع محامى العائلة .

ولحسن الطالع . كانت العمة لاتزال تحمل بقايا إخلاص تجاه العائلة حتى بعد انفصالها ... ومن ثم أشرقت شمس حياة هارلى ثانية ، وبدأت العمة كما لو أنها تحبه ، ورأى بعيني مدى حنوها عليه ، وكلما شعر بإخلاصها للعائلة راح يحادثها بلطف ، وبشكل جذاب مشوق .

وما هو ذا قد تعود على زيارة منزل عمته ، وسرعان ما آلف الإقامة مستريحاً في منزل العمة الودود ، ذلك المنزل الذى أسمته على أحسن ما يكون أرباح التجارة . فعلاً كان «هارلى» يحس براحة حينما يتحرك فى أرجاء المنزل ، ويسيطر عليه إحساس بحار وصل توأ إلى الميناء . فهو حقيقة لم يعد يملك سوى ستة بنسات فقط .

ولم تمض سوى أيام معدودة ، وقد بدت له حقيقة واضحة كل الوضوح : إن عمته مريضة بمرض خطير ، نعم كانت تتصرف بشجاعة ، ولكنها فى الحقيقة كانت تموت ببطء ، وبالفعل تأكد له ذلك خلال حديث مبشر مع طبيبها الخاص ، وقد أزعجه ذلك إزعاجاً شديداً ؛ لقد أخبره الطبيب فى نبرة قطر أس : «لا شيء يشفى السيدة العجوز ، ربما تعيش لبعض الوقت ، ولكن النهاية وشيكة بلا شك ، حينما تمر بمرحلة معينة سوف لا ترغب فى الحياة ، ولا أى إنسان حينذاك يمتنى لها الحياة » .

بالبطع انزعج «هارلى» انزعاجاً شديداً ؛ لقد هباً القدر له منزلاً يأوى إليه ويعيش فيه ، والآن يفرد به ويليقي خارجه ، وأوشك أن يعيش فى هذا العالم الصعب ثانيةً وحيداً ، وقال - بينه وبين نفسه - : «ليس هناك إلا شيء واحد يمكننى عمله » .

قادراً بطبيعة الحال على تغيير المبلغ اللازم لشراء تذكرة العودة ، وإذا تحتم عليه الانتظار حتى يتوفى والده وأخوه ، ولحسن طالعهم فقد أبرق إليه محامى العائلة أنهما فعلاً ذلك فى الوقت نفسه .. وما هو ذا قد صار الوريث الوحيد ، ويمكنه الآن تسلم كل الأموال الخاصة بتلك العائلة العريقة . التى لم تحقق المزيد من الأموال خلال الاعوام السابقة لوفاة والده وأخيه ؛ ومن ثم لم تكن هناك مبالغ كبيرة ، والنقد الذى ورثها قد تبخرت بسرعة عجيبة ، ولم يعد أمام «هارلى» سوى اختيار أحد بدلين : إما أن يموت ، وإما أن يعمل ، ومن وجهة نظره ، فإذن أياً منهما لم يجلب السرور لنفسه ، ولكنه تذكر بأنه ليس وحده فى هذا العالم الصعب ؛ فله عمة حية تربي ، وكاد يصرخ من شدة الفرح .

كانت الأخت الوحيدة لوالده ، ولكنه لا يعرف إلا النذر اليسير عنها ، فى الحقيقة قد كانت أفكار والده البالية هى المسئولة بالطبع عن جهل بالعمة ، وعدم الإلمام بأحوالها ؛ فحينما كان يُذكر اسمها لم تكن تبدو على وجه والده أية سعادة ... «صمتك» «مارى» لم تحقق أى فخر لهذه العائلة يا هارلى ،

ردد والده ذلك أمامه كثيراً بمناسبة وبلا مناسبة ، وقد حاول «هارلى» أن يعرف ماذا فعلت ؟ ولم يفلح فى ذلك فى حينه . ولكنه تأكد له فيما بعد ، أنها فشلت فى الزواج من أحد النبلاء ، وبدلاً منه اختارت زوجاً من ذوى المهن التجارية . وبالطبع لا يمكن أن تحصل أسرة عريقة هذا النمط من السلوك فى ذلك الحين ، وبمجرد أن صارت أخته «مارى» زوجة بروثر ، اعتبرها أخوها فى عداد الأموات .. ويعهد ذلك ثوبى السيد «بروثر» تاركاً لها الكثير من الأموال ، ولكن هذا لم يشفع قط أن يعيدها أخوها حياً فى

ثم غير الموضوع متحدثاً في أشياء أخرى .

في اليوم التالي ذهب إلى المكتبة العامة ، اختار كتاباً بعينه ، لقد أكد له الكتاب ما كان يعتقد : «عندما تتزوج فتاة تفقد وصيتها الأولى قيمتها تماماً ، ويجب كتابة وصية جديدة ، وإذا كانت لم تفلح تذهب أموالها إلى أقرب الأقرباء ، فرح «هارلى» بل زغرذت الفرحة في قلبه ، فهو يعرف جيداً أنه أقرب الأقرباء إلى عمته ، وما هو ذا المستقبل صار أمناً . رغم أن مضي الأيام والشهور كانت تزيد من مشاكل هارلى خطورةً ، ولكن التغيرات في حالة عمته الصحية أكدت له ، بما لا يدع مجالاً للشك ، أن الطبيب كان على حق فيما قال : فقد أرت إلى الفراش ومكثت به ، وكان واضحاً أنها لن تستطيع النهوض ثانيةً ، وكان «هارلى» في الوقت نفسه يحتاج إلى المال بشكل ملح . كان ذوقه في المالك والملبس ذا تكلفة عالية ، وصار مديناً بالكثير لأصحاب المحلات ، أولئك الذين يتقنون به لشراء عمته ، ولكن فواتيرهم أصبحت مثيرة للقلق والإزعاج . واسوء حظه كانت عمته في ذلك الوقت مريضة جداً ، ولم يكن من السهل التحدث معها ، وهي بالطبع لم تكن ترغب في الحديث في الأمور المالية مطلقاً ، كانت فعلاً تعاني أولاً فظيعة ، ويهرب من عينيها النوم ، اضطربت أعصابها ؛ تغضب وتتوعد بسبب وبلا مسبب ، ويحزن جنونها إذا حدثها أحد بشأن المال ، وقد حدث ذات يوم خلاف كبير بينها وبين «هارلى» حول مبلغ تافه ، واتهمت العمّة «هارلى» بمحاولة الحصول على مالها ، ولم يغضب «هارلى» ، فقد كان يقدر ظروف مرضها ، واضطراب أعصابها ؛ كانت تتصرف بشكل غريب ، وهي تعاني آلام المرض .

تذكر «هارلى» حديث الطبيب ، وردت كلمات الاسيانه في ذهنه ، وتعجب من مشكلته الجديدة : هل من الرحمة الا

إختار إحدى الأمسيات ، التي كانت عمته تشعر فيها بتحسن ملحوظ ، وسألها بأدب شديد عن تفاصيل وصيتها .. حينما سمعت كلمة «وصيتها» ضحكت بصوت عالٍ ، وقالت :
بالطبع فعلت .. لقد تركت كل أموالى إلى ... الآن ، ماذا كان ؟ ، لن تركتها ؟ ، بعض الناس المتدينين بالصين على ما اعتقد ، أوريما في ... لا أستطيع التذكر الآن ، السيد بلنكنثوب» المحامى ، سوف يخبرك عن ذلك ؟ فهو لا يزال يحتفظ بالوصية ، اعتقد أنى كنت متدنية جداً وأنا فتاة .

.. هل تكتب هذه الوصية وأنت فتاة يا عمّة ؟

.. نعم .. عندما كنت في الواحدة والعشرين ، أمرنى جدك بكتابة وصيتى ، لقد كان يؤمن تماماً أن كل إنسان يجب عليه أن يفعل ذلك ، لم أكن أملك أموالاً في ذلك الحين ، ولذا لم تكن الوصية ذات نفع يذكر أو ذات بال . امتلا «هارلى» بالأسى حين سمع التفاصيل الأولى ، ولكن عينيه لمعا بالسعادة لحظة خاطفة ، وسرعان ما تسأل :

.. ألم تكتبى وصيةً أخرى حينما تزوجت ؟

.. هزت صمته رأسها في شبه ناسي ، وقالت :

.. بلى .. لم يكن هناك داعٍ لذلك ؛ لم أكن أملك شيئاً ، و«بروثر» هو الذى كان يملك كل شيء ، ثم .. حينما مات أصبح عندي الكثير من الأموال ، ولكن لا علاقة لي بالأموال .. ماذا افعل بالمال ؟ .. هل ترى وحالتى هكذا أن بوسعى أن أفعل شيئاً ، أو أستمتع بشيء .

ونظرت طهارى بعينين جامدتين ، وارتدت :

.. ربما يجب على أن أتحدث إلى السيد «بلنكنثوب»

ثانيةً .. ما رأيك في هذا ؟

ردّ «هارلى» باقتضاب :

.. ليس هناك داعٍ للعباءة يا عمّة .

يرغب في حياة عمته مدة أطول ؟ أم من الأفضل ألا تموت الآن ؟.. لقد فكر في هذا الأمر طويلاً ، وحتى عندما أوى إلى فراشه وجد نفسه لايزال يفكر ، ويفكر ، ويعين التفكير .

الإيضاح وتبرير نفسه بكل سهولة : يمكنه القول بأنه لم يفهم طريقة الاستعمال ، فهو لم يكن يعلم أن الخادمة قد وضعت الدواء ، لذلك فقد وضغ الجرعة المناسبة في الكوب . ولسوء حظه أن الكمية الكلية كانت كبيرة جداً . ولكن مَنْ يجزئ أن يشك في العزيز «هارلى» .

أخذت عمته الكوب من يده . وهى تنظر إليه بامتنان : شكراً يا «هارلى» لا أربغ في شيء سوى أن أنام ، ولا أصحو ثانية أبداً .. هذه هى أمنية الكبرى .

ثم نظرتُ إليه نظراتٍ ثابتة ، وقالت :
اليس هذا ما تتمناه يا «هارلى» ؟.. لقد أعطيتك الفرصة .. سامحني لو كان شكى فيك خاطئاً .. فالرضى غالباً ما تتناهبهم مثل هذه الوسواس ، وأنت تعرف ذلك .. لو عشتُ إلى الدد .. أقصد لو عشتُ إلى الصباح فسوف افعل شيئاً جيداً أوجملاً لك : السيد «بلنكتوب» المحامي سيحضر صباح غد ، وسأكتب وصيةً لصالحك ، وإذا متُ هذى الليلة لن تحصل على أى شيء أبها المسكين .. أناس بالصين سوف يحصلون على كل الأموال على ما أظن .. وربما للإيضاح : أعريك بأن جون بروثرو لم يتزوجنى مطلقاً ، فقد كانت له زوجة بالفعل ، ولم يكن باستطاعته الزواج ثانيةً .. وهذا ما جعل والدك الاحمق غاضباً دائماً منى .. لا .. لا يا «هارلى» لا تحاول أن تأخذ الكوب ، وتحبه بعيداً ، لو فعلت ذلك فسوف أعرف ، وأنا لا أريد أن أعرف ، عمتُ مساءً يا «هارلى» .

مرّت الدقائق بطيئة ثقيلة .. ويهدوه وحذر شديدتين رفعتُ الكوب ، حتى لأمس شفيتها ، ثم شربته دفعة واحدة .

في الصباح أخبرته العمّة ، أنها تتوى أن تبعث في طلب السيد «بلنكتوب» المحامي . إذن تتوى كتابة وصية جديدة .. ولم يكن «هارلى» واثقاً أن الوصية الجديدة ستكون لصالحه . من المحتمل أن تهب أموالها لشخص آخر ، وخاصةً بعد ذلك الخلاف ، الذى حدث بشأن ذلك المبلغ القليل .. ماذا يوسعه أن يفعل حينئذٍ ؟.. لم يمكث طويلاً على هذه الحال ؟ سرعان ما وصل إلى قرار واضح محدد : يجب عليه أن يسلك سلوكاً ، بدا له غاية في الطيبة تجاه العمّة المسكينة ، كانت تتناول كل ليلة دواء حتى تنام ، ولولبعض الوقت ، قرء «هارلى» مضاعفة الجرعة ، طبعاً لم يكن في حاجة أن يذكر لها أى شيء عن هذا ، نعم يمكنه أن يجعلها تنام إلى الأبد ، ووجد أن الأمر من السهل تنفيذه ، وبخسبها أن عمته لم تكن تريد أى اهتمام أو سعادة لخطئه المستقبلية ، ومن ثم راح يريد - بينه وبين نفسه - ما أسهل أن ينفذ ما أراد ، ما أسهل أن ينفذ ما أراد .

كانت هناك خادمة عجوز تقوم على تريضها ، ولقد أمرت عمته تلك المرأة العجوز أن تخرج من الغرفة ، ضربت الخادمة ، وانصرفت لأداء بعض شئونها الخاصة ، بعد أن أعدت الدواء طبقاً لأوامر العمّة ، ثم يقوم «هارلى» بإعطائه في الوقت المناسب ، كما جرت العادة بذلك طوال الأيام الماضية ، لم يكن عليه سوى أن يضع المزيد من الدواء في الكوب .. لوحدث شيء آخرق ، يمكنه

خَطَّ الزَّوَالِ

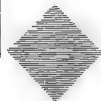


لدمى ..
 لغةً أخرى ..
 وحشدٌ من مريديه ..
 يقومون له في الليلِ .
 سبحان دمي !
 أقلامه من شجر ..
 يُملِ على القلبِ وصاياهُ !
 ولا ينسى دمي :
 يمهّلُ ،
 لكنَّ به غيظًا ،
 وحشدٌ من مريديه ..

يدينون له بالتَّار !
يُسْمُون دمي تيناً ،
وسينين ،
ونيلاً يشرح القلب :
صدى أمواه في غُنة الصوت ،
ومن آياته النجوى ،
ولادم إله !
ويناجيني دمي :
بيداً من خط زوال الحلم ؛
من توت القرى ..
حتى انفراط اليد بالنعمى ،
ومن دفق دمي حتى امتلاء الجرح !
يا ويح دمي !
بيداً من حرف ،
وينحلُّ إلى آي ،
وتستغرقه الرؤيا !
دمه ؟
أودم من ..
من شيعه الذكرى ؟

دمى يلقى أحاجيه !
وياحشد مردييه ..
انكأوا أبعد من هذا :
دمى ؟ أودمه ؟
بل آيةً أخرى !
ويُمتننى دمي من زُخرف القول ،
ومن فاكهة الحول ؛
فأصحو في دمي ،
أهتف : يا بشرى !
لدمى أحجيةً أخرى -
وما أُملي له في الكيد ،
بل يقضى دمي أمراً !
وياخذني دمي بدمى ؛
فأنيهما دمي أجرى ؟
دمه ؟
أودم من ..
من شبيعة الذكرى ؟
لدمى لغةً أخرى ،
وحشدٌ من حروف اللين ..

والْعُسْرَى
وَشَفَّ دَمِي زَجَاجِ الْكَاسِ ؟
أَمْ لَعِبْتُ بِهِ الصُّقْرَا !
سَأَلْتُ التِّينَ ،
وَالزَّيْتُونَ ،
وَالْبَلَدَ الَّذِي أَغْرَى .
فَرَدُّ دَمِي دَمِي لَدَمِي !
وَأَفْضَى بِي دَمِي لِقَرَى :
تَنَامُ عَلَى مُوَاجِعِهَا ،
وَتَصْحُو غِيلَةً ، وَكُرَى !
وَكَرَى مِنْ ؟
دَمُهُ ؟
أَوْ دَمٍ مِنْ ..
مِنْ شَيْعَةِ الذَّكْرَى ؟
يُعَنِّينِي دَمِي !
يَبْدَأُ مِنْ تَوْتِ الْقَرَى ..
حَتَّى انْفِرَاطِ الْيَدِ بِالنُّعْمَى ،
وَمِنْ خَطَرِ زَوَالِ الْحُلَمِ !



قصيدة الأسباب

لها سببٌ غامضٌ ونَجيلُ
يُجِلُّ برقَ مواعيدها
دعوها لأسبابها :
لغيمِ كسولٍ
يُبَاغِتُ أوطانَ دهشتِها ...
يفيضُ على وردِ قضبتها ...
سوفَ يَجتَاحها قمرٌ مارقُ
قد يُهْدِدها ...
أو يُهددها
فتتوَجُّ العصافيرُ في سرّها

عن تفاصيلها
ثم تهمسُ في الفجرِ ،
يا أيها العاشقونَ الجميلونَ ، يا

لا تلوموا الرياحين
إِنَّ هَرَبَتْ عَطْرَهَا ...
لا تلوموا العناقيدَ
في شجرِ الليلِ ، لا ...
فلها سببٌ غامضٌ

مثلها
ولها سببٌ واضحٌ
وَلَهَا ..
ولها ...
أيها العاشقونَ الجميلونَ ،
يا أيها
أيها ...

١

ئ

هـ

١ ١



إيقاعات سريعة وديناميكية متأنقة
في معرض الفنان عبد المنعم معوض

طه حسين



الكثير من الكتابات عن معارض الفن التشكيلي تنجح إلى وضع الفنان المصرى أمام مشكلة نقدية ، تتخذ من التراث ، والقومية ، الركائز الأساسية للحوار . بحيث يتحول الحوار إلى حوار حول التراث وجمالياته ، وإبداعات الفنان إلى ماض كان جيلاً ، أو إلى نموذج تنوّه معه شخصية وذاتية الفنان .

ومن هنا ، ربما تفقد أعمال الفنان عبد المنعم معوض الإبداعية الكثير من قيمها الجمالية ، إذا ما قيمت من وجهة نظر تراثية ، مجرد توظيفه لعناصر ومفردات من الفنون المصرية القديمة والإسلامية ، في صوره ، والتي أرى أنها فقدت بالفعل فاعليتها وأهميتها ، بل والأسس التي قامت عليها في معرضه الأخير ، الذي أقيم بمجمع الفنون في أغسطس ١٩٩٢ .

ولذلك قد يكون من الصعب على المتلقى للمعرض أن يقيم رؤيته ، أو إعجابه بما احتواه المعرض من أعمال فنية ، على أساس أنها نابعة من التراث ، وتحمل صفاته ، فعلاقة الفنان بالتراث الفرعون والإسلامي ، علاقة قائمة ، ولكنها علاقة من نوع خاص ، علاقة اعتمدت على مفردات هندسية ، أو كتابات عربية كوفية ، فقدت معناها ، ووظائفها ، بل وجمالياتها القديمة عند الفنان . تلك العناصر التي كانت تمثل الأساس في الماضي ، تحولت إلى عناصر مكملة ، أو مساعدة ، تتحقق عن طريقها لغة جمالية ، ذاتية في معرضه الحالي .

والفنان عبد المنعم معوض يعتمد في تكويناته على :
الحوار المركزية التي تنطلق من منتصف الصورة ، أى من الداخل للخارج ويتحقق التماثل عن طريقها (صورة ١ ، ٢ ، ٣) .

والتحديدات الخارجية التي تعتمد على محاصرة أشكاله ، وتكويناته (بإطار خارجي) ، يقسام ويحد ، من ديناميكية الخطوط ، وحركتها ، داخل المسافات ، وتفجرها المنبعث من الداخل إلى الخارج (٣ ، ٤ ، ٥) .

والإيقاع اللون ، وهو القيمة العالية المضافة للعناصر ، والتي يتأكد عن طريقها الحسى الملمس للسطح وطبيعته (٦ ، ٧)

بين هذه العناصر الثلاثة يدور الحوار التشكيلي في معرض الفنان ، هذا الحوار الذى يقودنا إلى سؤال : هل تنتمى حوارات عبد المنعم معوض إلى التجريد ؟

إن جاليات الأعمال الفنية واللوحات ، تثير فينا الحوار . فالقدرة الفائقة على إعادة التركيب والصياغة لأشياء فنية ، وظيفية ، ومفردات تراثية جسمتها الظلال ، والأضواء ، والألوان ، إنها تقربنا من الواقع ، إنها غارقة في تفاصيل لأطر وعناصر هندسية « مبعثرة » غاية في الدقة ، وبألوان تنتشر على السطح بشكل متعادل ، وبحساسية عالية .

إن فكرة التراث هنا ، تنحصر في فهم الفنان وهضمه للمدارس الحديثة والمعاصرة ، والتي تكون المدرسة التكعيبية أحد أركانها ، وموضوعات الطبيعة الصامتة ، تنتمى إلى مدرسة ALL OVER ، وموضوعاتها ، التي تعتمد على الانتشار المكثف للعناصر على السطح . فالفنان معوض يعايش فكر التكعيب ، والتجريد ، ويقربنا من الواقعية الفوتوغرافية ، في أن . صورة رقم (٨)

ويذهب بنا الحوار إلى فكرة الإطار « عند الفنان .

بما بلغت النظر عند الفنان اعتماده على الإطار الخارجي ، الذي يحدد به صورة ، التي تعيش داخل إطارين : الإطار الإيمائي للصورة ، والبرواز الخارجي للعمل الفني . وعند الفنان يتعرض الإطار إلى التشويه ، والتفتيت المتعمد (صورة رقم ٢ ب ، ٤ ، ٨ ، ٩) فبعد أن تستقر عنده فكرة التكسير ، والتفتيت للأشياء ، تنبعث من داخله مرة أخرى فكرة التجميع . فيعود مرة أخرى لمحاصرة أشكاله ، داخل إطار وهمي ، ليحدد من تفجرها وضياعها ، أو الإفلات من بقية العناصر ، فتبدو سجيئة محاصرة ، وذلك ما يعطيها جاليات متجددة نابضة ، بما استوته من ديناميكية ، وعمرد .

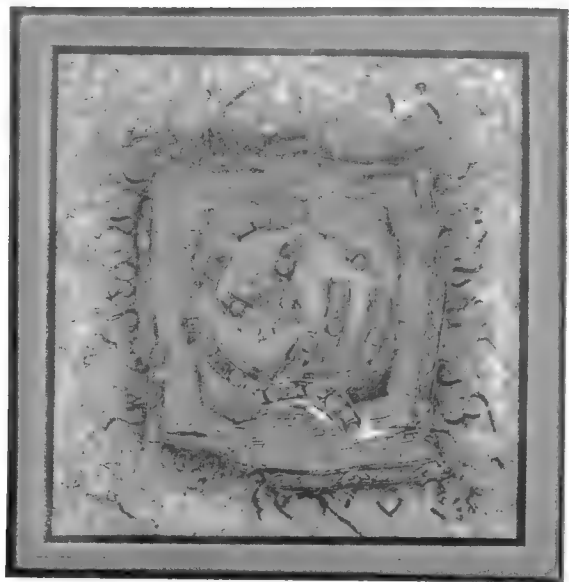
هذا التمرد في الأشكال ، وما يصاحبها من إيقاعات سريعة ، وديناميكية متأنقة ، وتعيد لنا فكرة التفتيت وإعادة التركيب وديناميكية لوحات وحركة المستقبلين . تلك الحركة التي اعتمدت على الإيقاعات السريعة للعصر ، عبرت عنها في موضوعات احتوت على أشكال غير مستقرة ، راقصة ، تتحرك داخل فراغ يوحي بتعدد الرؤى (صورة رقم ٩) .

وديناميكية الفراغ ، عند الفنان عبد المنعم معوض ، تخرجنا ، مرة أخرى ، من المفهوم الضيق للتراث ، والذي تحول إلى علاقات غير منطقية ، وإيقاعات من المخطوط والألوان ، والمفردات التراثية (صورة ١٠) إلى مفردات مفروقة ، ذات وظائف محددة ، إلى مفردات احتوتها صياغات وجاليات جديدة ، بمفهوم معاصر .

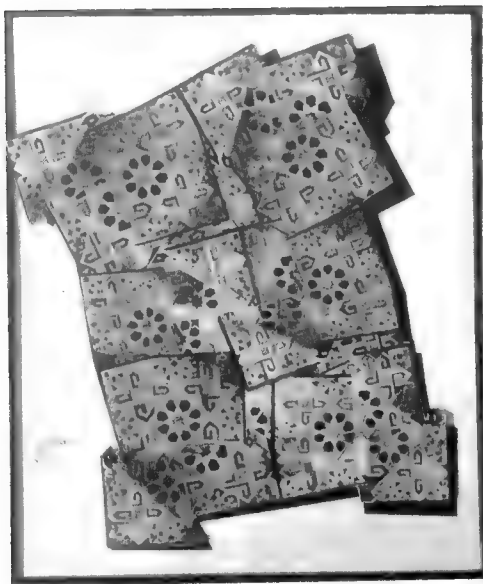
ولعلنا هنا ، أن نكون قد فتحنا الباب لمناقشة جدية ، للمفهوم السائد للتراث ، والتحديث له ، في ظل المفاهيم والمدارس الفنية الحديثة والمعاصرة ، والتي جاءت في هذا المعرض مترجمة ، بحس عال ، له مذاق خاص ، والذي اعتبره من الخوازم الهامة للموسم التشكيل الحالي في مصر .



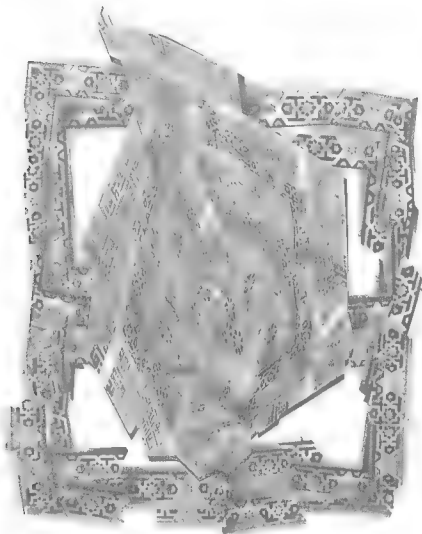
صورة رقم (١)



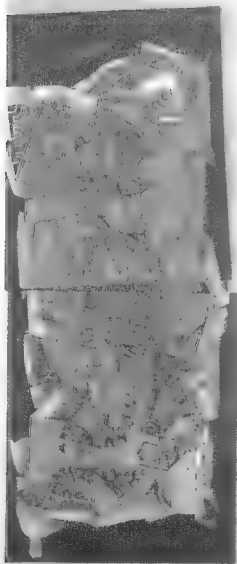
صورة رقم (٢)



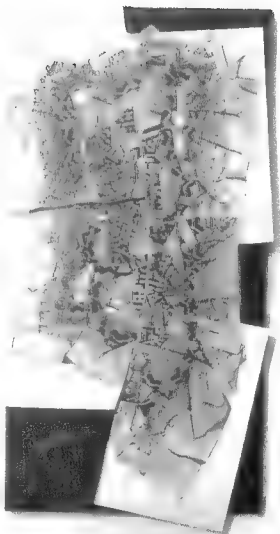
صورة رقم (٢٠ ب)



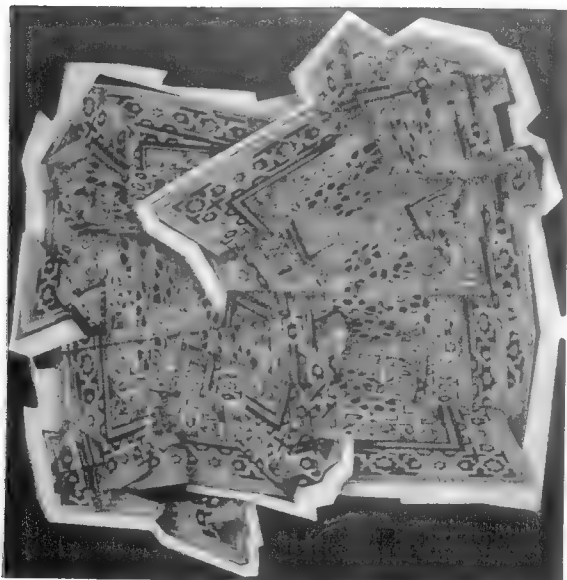
صورة رقم (٣)



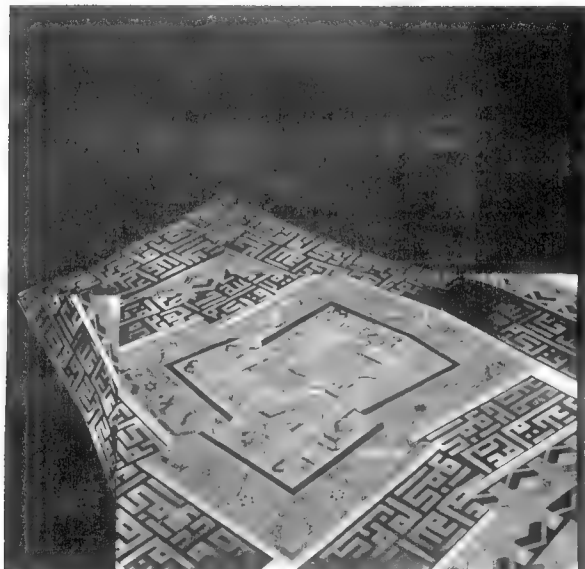
صورة رقم (٥)



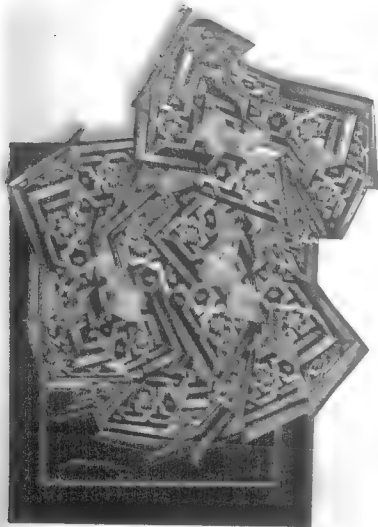
صورة رقم (٤)



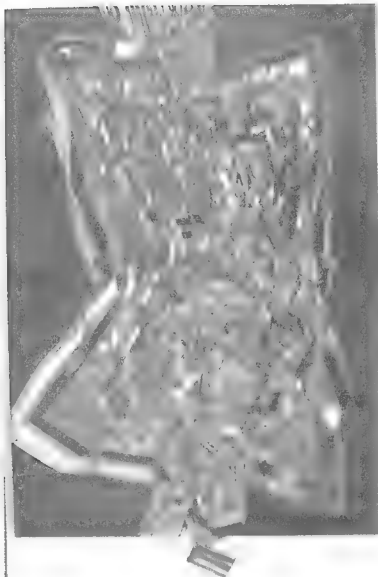
صورة رقم (٦)



صورة رقم (٧)



صورة رقم (٨)



صورة رقم (٩)



للنوارسِ حالاتها

(١)

مَضُنًّا كُلَّهُمْ ،

بينما أنت باقي ،

فماذا يشدُّكَ للأرضِ ؟

ماذا وراء انتظارك ؟

كُلُّ النوارسِ القَتِ أزمَّتْها للمدىِ المستثيرِ ،

لدافعها المستحثُّ ،

وراحت تَحْلُقُ عبر المداراتِ ،

هاانت ترقُبُ آخرها قد تَخْلَى ،

وراح يحثُّ الجناحينِ كي يلحقَ الركَّبُ ،

ماذا وراء انتظارك ؟

هل صرَّتْ ظلاً لفرخِ غرابٍ كسيفٍ

تبصّر !!

(٢)

لنورسٍ دونَ كلِّ النوارسِ هذا الحنينُ ،
هو التوقُّ يدفعه للرحيلِ ،
بطيرٌ يطيرُ ،
وليس له غيرُ وهمِ اللقاءِ ،
يظلُّ يحلّقُ والشوقُ ،
لا هو من أسره مُفلّتٌ ،
لا ، ولا هو يأوى إلى أيّ شطٍّ ،
به يستريحُ .

ويا نورساً تائهاً في الفضاءِ :

(٣)

أما كانَ وغداً
فكيف إذن قد نسيَتَ المكانَ ؟
لتحملها لعنةٌ وشطُّ هذا المدى المستبدِّ ،
وتمضي تنقُبُ بين الوجوهِ ،
وعبرَ المسافاتِ ،
عبرَ الرؤى ،
عبر وهمِ التوقُّعِ ،
عن لحظةٍ لا تجيءُ ،
تراوُغُ خلفِ تخومِ التذكُّرِ ، عرييدةً

بينما أنتَ ماضٍ مع الهوس المستحَرَّ
تسافرُ في رحلةٍ للجنونِ ،
يحاصرُ حلمك هذا الفراغُ الفسيحُ الفسيحُ

(٤)

نُعانقُ هذا الفضاءَ ، ونمضي ،
نزوحُ غريبٍ يخالِئنا ،
هل هو التوقُ للجنةِ المرتجاةِ ؟
أم الرغبةُ المستبعدةُ في سبَرِ غيبٍ ،
تخفى وراءَ غُلالِتهِ السودِ ؟
نمضي ونمضي إلى صميتٍ لا شاطئٍ من قريبٍ ،
فنحلمُ بالراحةِ المشتهاةِ ،
ولا اليأسَ يدِفَعُنا للحضيضِ ، فنهوى ،
إلى حيثُ تلتقَى كُلُّ النوارسِ نَزَفَ الجناحِ الجريحِ

(٥)

إلا هيها النورسُ المستكينُ إلى حُلُمٍ ،
قابع في زوايا مُحَيَّلَةٍ هزَّأتها الزعازعُ
أضحتْ خروقاتاً ،
فلم يبقَ منها سوى حَفَنَةٍ من أمانٍ
زغائبٍ باهتةٍ مثلَ ريشك هذا الذي غيرته الزاويغُ ،
هل أنتَ راضٍ بما كان ؟

هل كان عمرُك هذا هباءً ؟
أما هبةٌ تشعلُ الروحَ في جِسمِكَ الرخو ؟
تُحْيِي مَوَاتَ الجَنَاحِينَ ،
تَصَلِّقُ فَيْكِ المَرَايَا التي صَدْنَتْ من زَمَانٍ ،
فَتَبْصُرُ حُلْمَكَ هذا الذي كان يَوْمًا ،
وترجعُ كالأمسِ طَيْرًا عَفْيًا ،
يُصَاوِلُ ما بينَ أَفْقٍ ورَيْحٍ .

هل الطيرُ طيرٌ سوى بالجَنَاحِينَ ؟

(٦)

بالهبةِ المُستَقَاةِ من التَّوْقِ ،
من دافعٍ لا يُقَاوِمُ ،
أن يعلَى الأَفْقُ ،
صَهْوَةً هذا الفُضَاءِ الطَّلِيقي .

ويمضي ويمضي ،
فلا هو دارٍ بها قد تسرِبُ بالغيِبِ من مُضَمَّرَاتٍ ،
ولا هو يَرْتَوِي إلى غيرِ ما قد يَتَّيْحُ له حُلْمُهُ أن يُتَّيْحَ !!



سفر الطوفان

هذا زجاج القلب منكسر
 وهذي غيمة الاشواق مطفأة
 وهذي احرفي ، مقطوعة الانساغ
 يأكل لونها ومذاقها صدأ الفصول .
 تتنازع الطرقات ، اقدامي .
 وتنهشني طيور المسحو
 تقسمني وتنشرني وتعيث بي الجهاث ..
 جسدي يفادرنى ويهجرنى ؟ جسدي يجافيني ،
 يمسك علي اغصانه ، اوراق روعي
 لا شيء يجمع بين اشتاتني لا شيء يشبهني

أنا المنزوع من زميني ومن أرضي ومن نسبي

أنا المنفي في وطني

أنا المقيى عن ديري

وعن لغتي وعن ديري .

أنا المزمى في عصر ، بلا جهة

ولا لون ولا زمن ولا نسب ولا مأوى

أنا آخر الباقيين من نسل الأبوة والحنين

أنا آخر الناجين من آثام أسلافي

تلاحقني خطيئتهم وتفرقني ..

لا شيء يؤديني .

بلا سفن ولا لغة ولا رب يناديني ويعصمني بلا أمل

أواجه عتمة الأمواج أمبط نهر صحراء الوحول ،

بلا امرأة أواجه عقم أيامي ، انقراض سلالتي ،

لا شيء يعصمني

أنا المشطور ، ما بين الضلالة واليقين ..!

الأي شيء ، أنتهي ؟

كفائي ، من حجر

وذاكرتي وحلي ، من سراب

قدمائي ، من تيه وماء

ويدأى من ملح
ووجهي ، من دخان
جسدي وفكري عاقران
والروح مقفرة ، كغيري في الجحيم ..
عريان البس وحدتي
عريان اسكن في اغترابي .
لكائنني المخلوق وحدتي من خطيئتي
لكائنني المخلوق ، من نار
ومن شك ومن بدع
وفي دربي تتداخل الابعاد والازمان
في لغتي وفي خطوي
تتداخل اللهجات والاقوام والامواء ..
هذا حطام اللون والازمان والكلمات ،
في كلي وفي شفتي
هذا حطام الامس ، يسكنني
 ويفصليني عن الافاق والكلمات والطرق
هذا ركاب اليوم ، يردمني بنهر المستحيل ..
من اين أبدأ
اين أهرب ،

خارج الزمن المعبِّ
بالدمامة والبثور ١٩
أَوَى إلى جبل فيبعدني ؟
أَوَى إلى حجر
فأغرق في لزوجته ؟
أَوَى إلى أغصان دالية ،
فقتصيني وتسحب ظلها عني ١٩
لا شيء يشفع لي ،
أنا المرمى بالعصيان ، في زمن الخضوع
أدنو ، فتبعدني الدروب
أدنو من الأشياء تهرب من ملاقاتي .
شكّي يباعدي
ويقصيني يقيني .
لا الرفض يوصلني
ولا التسليم ، يجمع بين اشتاتِي
لا شيء يُنجيني
أنا المربوط في حبل التساؤل والفضول
الكل يرجمني ويهزأ من مكابدي ، وقميصي المقدود من دُبُر
دليل إدانتِي ..
أُخرجتُ من عَدَنِي

ولم أسجد لطاغية ولا صنم
 ولم أصمتُ على خطئ
 ولم أبذل بِلَافْتَةِ لِسَانِي
 أَخْرَجْتُ مَتَهَا
 بلا امرأة تغاويني
 أَخْرَجْتُ ، لم أسجد لما صاغوه
 من ذهبٍ ومن شبقٍ
 وما سَوَّهٌ ، من نَفْطٍ ..
 لقد أَخْرَجْتُ من عَدَنِي ..
 الْأَنْثَى أَنْبَأْتُ قَوْمِي بِاقْتِرَابِ السَّيْلِ ؟
 الْأَنْثَى حَذَرْتُهُمْ ، أَنْ يَصْنَعُوا
 من خولهم وهوانهم وريائهم : رِيَاءً
 وَأَنْ مِيَاهَهُمْ
 وهوانهم وغيرتهم ودمائهم
 ملأى ، بِدِيدَانِ الْهَوَانِ ١٢٩
 مَالِي ، يُضَيِّعُنِي أَبِي طِفْلاً
 وتخلعنني القبيلة يافعا ١٣٠
 مَالِي ، اغْرُمُ ، جُرْمَ جِلْدِي
 وَأُرْسِي فِي خَطِيئَتِهِ ..
 وَيُنْكِرُنِي الْإِلَهَ .. ١٣١



مرايا

(١)

في انتظار أن تَلِدَ العاصفةُ

عصفوراً

أضاعت جذورها في المرأة

وحين أضطَدمَ الشَّقَقُ بالفراغِ

كانت تتعلَّقُ بظلِّ

تسلَّلَ إلى جسديها من

يابِ جانبي .

(٢)

كان للمرأة ظلُّ يتسَعُّ للجسدِ

وكان الجسدُ يضيقُ عن حاجةِ

غرايزها

فتهيجس :

ايها السيدُ الجسدُ

كيف اتسعت لاسكن فيك ؟

.. وقد اختزلت فضاء

الحواس /

اضاءت ما لم نكن نراه

اشاعت بالجسدِ ضوءاً مهذباً

(لجأة ..

اكتشفنا ان للجسدِ شفافية

«الكلك»

(٣)

إنها جرح لم يُعلَن عنه :

امرأة تعبرُ مرأةً إلى

ماضيهِ

- الرجولة (مثل الحزن) ليست في الجسد ..

إنها في مكانٍ آخر .

.. وهكذا

صارَ أرقُّ الشتاءِ يفصلُها عنه .

(٤)

الإبداع

وثقافة الطفل العربي

وامتلات الكهوف برسومات حيوانات بلا رموس ، تكشف عن اعتقاد الإنسان البدائي أنه بذلك قد اقتنص هذه الحيوانات التي هجز عن صيدها بأدواته العادية ، فاكتمست الخطوط قوة سحرية . ومع ذلك فقد حدثت الكارثة واسمها « أزمة الطعام » وكان رد الفعل ثورة في إنتاج الطعام ، بزغت منذ حوالى عشرة آلاف سنة ، وجاءت بفضل تغير الإنسان لملاقته مع الطبيعة . فبعد أن كانت العلاقة ألقية بمعنى تكيف الإنسان مع البيئة أصبحت العلاقة راسية ، بمعنى تكيف الإنسان للبيئة ، من أجل إشباع حاجاته الأساسية والمتزايدة . ومن هنا ابتدع الإنسان « التكنيك الزراعى » ، الذى من شأنه تكيف البيئة للإنسان وليس تكيف الإنسان مع البيئة . وبعد ذلك توقف الإنسان عن أن يكون متطفلا على الحيوانات ، والنباتات .

واقترن التكنيك الزراعى مفهوما جديدا فى الحياة الاجتماعية ، وهو مفهوم « العمل » ، إذ لم يكن هذا

عنوان هذا البحث فى حاجة إلى توضيح مفهومين هما : الإبداع والثقافة . ونبدأ بالثقافة ونثنى بالإبداع . وتحديد مفهوم الثقافة يستلزم تحديد مفهوم الحضارة لأنهما مفهومان متضايقان وفى رأى أن ثمة تمايزا بين الحضارة والثقافة .

نشأت الحضارة مع الزراعة وليس مع الصيد . فالإنسان البدائي ، فى عصر الصيد ، كان يعتمد فى طعامه على ما يحصل عليه من بذور ، أو فواكه ، أو حشرات ، أو حيوانات يمكن أن يسكبها بيديه ، أو يصطادها . ولهذا كانت حياة الإنسان البدائي تتوقف يوميا على مدى ما يحصل عليه من طعام وما يصطاده من حيوان . ومعنى ذلك أن الإنسان كان متطفلا على الطبيعة . ومن ثم تصور أن فى إمكانه توسيع هذا التطفل بتحصين أدواته . ومع ذلك فقد أحس أن ثمة فجوة بينه وبين الطبيعة ، مردودة ، فى رأى إلى محدودية أدواته ، فعلا الفجوة بالسحر ، فاصطنع « طوطما » يزداد قوة ، ويمنع عنه ندرة الطعام .

المفهوم قائما بذاته في عصر الصيد ، بل كان معتزجا بأنحاء أخرى من الحياة . ولكن مع التكنيك الزراعي حدث فاصل زمني بين « العمل » و « نتيجة العمل » ومن ثم نشأ مفهوم « العلية » ، أي أن لكل نتيجة سببا . ومن مفهوم العلية نشأ المنهج العلمي ، كما نشأ العلم ، فتراجعت الأسطورة

ولهذا يمكن القول ، بأن الحضارة الإنسانية تتحرك من الأسطورة Mythos إلى العقل Logos ، بيد أن هذه الحركة ليست بالأمر اليسور . ويشهد على هذا الأمر إعدام سقراط ، ومحاكمة جليليو ، وحرق جيوردانو برونو ، ومحاصرة ديكارت ، ومطاردة فلاسفة التنوير . ولهذا لم تكن هذه الحركة تخلو من مستويات من التقدم والتخلف متآنية ، أي في وقت واحد . وهذه المستويات ثقافية الطابع ، فنقول هذه ثقافة متقدمة وتلك ثقافة متخلفة .

من هذا المنظر يمكن التفرقة بين الحضارة والثقافة . الحضارة واحدة والثقافة متعددة . وهنا لابد من إثارة سؤال :

ما الثقافة ؟

اللفظ العربي^(١) مشتق من تثقيف الريمع أي تسويته . فيقال ثقّف الريمع ، ويراد قوّمه ونظم . الأصحاح عنه ، وجعله أداة صالحة من أدوات الحرب . ثم اتسع معناه شيئا فشيئا ، فأصبح المهارة في صناعة بعينها . ثم تجاوز هذا المعنى إلى معنى متصل بحياة العقل والتذوق . أما اللفظ الأجنبي culture في أصله الفرنسي ، أو الإنجليزي ، أو الأسباني ، فله معنى العبادة ثم جرى عليه ما جرى على اللفظ العربي من تطور ، فأصبح يعنى زراعة الأرض agriculture ثم تجاوز هذا المعنى إلى معنى الاهتمام

بالفنون والروح ، على نحو ما ورد في قاموس الأكاديمية الفرنسية في عام ١٧٦٢ أما الثقافة في أصلها الألباني ، فلها معنى مغاير . فقد عرّفها تيلر في كتابه « الثقافة البدائية » (١٨٧١) ، بأنها الكل المركب الذي يتضمن المعرفة ، والإيمان ، والفن ، والقلنون ، والأخلاق ، والعرف ، وجميع القدرات الأخرى للإنسان ، من حيث هو عضو في مجتمع^(٢) .

والسؤال إذن :

ما هو هذا الكل المركب ؟

هل هو استاتيكي أم ديناميكي ؟

إذا كان استاتيكي ، فليس في الإمكان ، عندئذ ، تفسير تطور الثقافات وتباينها . إذن هذا الكل المركب ديناميكي . وإذا كان ذلك كذلك فنحن في حاجة إلى البحث عن سبب هذه الديناميكية .

في مقدمة كتاب « فلسفة الحق » يقول هيجل : أن نفهم ما هو كائن ... هذه هي مهمة الفلسفة لأن ما هو كائن هو العقل . وإن نتعرف على العقل من حيث هو وردة في صليب الواقع وأن نستمتع بالحاضر ، فهذه هي البصيرة العقلانية التي تصالحنا مع ما هو واقعي^(٣) . ويعنى هذا النص : أن العقل ، عند هيجل ، على علاقة آتقية مع الواقع الراهن . وهذا معنى مقبول ، لأن العقل من ريفيته إدراك هذا الواقع . ولكن هذا الإدراك لا يتم إلا من خلال « واقع قادم » Pro quo وليس من خلال « واقع قائم » status quo ، وسبب ذلك مردود ، في رأيي ، إلى الفارق الأساسي بين علاقة كل من الإنسان والحيوان مع الطبيعة . فالحيوان يفقد هذه الخاصية الأساسية للإنسان والتي أشار إليها ماركس في حديثه عن النحلة حيث يقول : « إن ما يميز أسوا

مهندس من الفضل نحلة أنه يتخيل البناء قبل أن يحققه في الواقع . وفي نهاية العمل يحصل على نتيجة كانت في الأصل قائمة في تخيله منذ بداية العمل ^(٤) .

ومن هذه الزاوية ، فإن النشاط الإنساني يتضمن مفهوم الغاية ، وهذا المفهوم يتضمن مجاوزة الواقع القائم ، من أجل تغييره أي معنى ابتداء علاقات جديدة ، انظر إلى الحضارة وأنت تمتر على مفهوم الإبداع المتمثل في الزراعة ، والمذكر عند بلوتارك في أمثاله الشهيرة : « إن التربة تنتج فواكه ناضجة ، وجولة الطعم ، بمجرد حرثها ، من قبل مزارع يختار الفضل البذور » .

ومن ثم يمكن القول بأن الإنسان مبدع في علاقته مع الواقع ، أي أن العقل الإنساني بطبيعته مبدع .

وحيث أن الإبداع ينطوي على المجاوزة ، فهو بالضرورة ينطوي على الزمان . ومن ثم فالمستقبل دون الماضي هو البداية . ولكن ما هو جدير بالتدويع هنا ، أن مفهوم المستقبل محذوف عند علماء التحليل النفسي ، وفلاسفة التنوير . فقد استبعد فرويد المستقبل ، واكتفى بالبعدين الآخرين للزمان ، وهما : الحاضر ، والماضي مع التركيز على الماضي . ولم يذكر لفظ « المستقبل » إلا مرة واحدة في عنوان كتابه « المستقبل وهم » ، حيث يدلل على ضرورة حذف المستقبل ، بسبب طبيعة الثقافة . يقول : « عندما يحيا الإنسان لفترة طويلة من الزمان ، في ثقافة معينة ، وعندما يشتهي اكتشاف أصولها ومسار تطورها فإنه سرعان ما يشعر بالإغراء ، في تحويل انتباهه إلى اتجاه آخر ، ويتسائل عن مصير هذه الثقافة ، وعن التغير المتوقع لها . ولكن سرعان ما يرى أن قيمة هذا البحث تأخذ في التضاؤل » ^(٥) .

أما فلاسفة التنوير ، في القرن العشرين ، فهم وإن كانوا قد ناضلوا من أجل مسقبل أفضل ، إلا أنهم تصوروا المستقبل على أنه مجرد تكرار للماضي . فكوندورسييه ، مثلاً ، يدلل على أن القوانين العامة المتحركة في ظواهر الكون ضرورية وثابتة . ومن ثم فالتنوير بالمستقبل يستند إلى الماضي .

فإذا كانت الثقافة إنتاجاً بشرياً ، استناداً إلى تعريف تيلر ، وإذا كان الإنتاج البشري محكوماً بقوانين ضرورية ثابتة ، فإن الثقافة ، بهذا المعنى ، تصبح مستقلة عن الإنسان ، ومن ثم تتحرك ، والمطلقة معوقة للإبداع . ولكن ، حيث إن الإنسان حيوان مبدع ، فالثقافة لا يمكن أن تكون محقة . إذا لم تكن مطلقة فما أصلها ؟

الثقافة ، في أصلها ، رؤية مستقبلية تنتشد تغيير الواقع . ويمكن أن يقال عن هذه الرؤية إنها أيديولوجيا ، والأيديولوجيا ، في رأيي ، نسق قيم مطروح في المستقبل . وعندما يتحقق في الواقع يصبح ثقافة . مثال ذلك : الأيديولوجيا البرجوازية كانت نسقا من القيم ، ينطوي على أسلوب جديد في التفكير والحياة ، ينشد أن يكون بديلاً عن الثقافة الإقطاعية . ولكن ، عندما تتمثل الثقافة البرجوازية بيزع خداع بصري

يتخذ شكل الثقافة العربية ، أو الثقافة الصناعية .

إن المعهد للثقافة العربية هو شبنجلر في كتابه « اتصال الغرب » . وفكرته المحورية هي انفصال الثقافات بعضها عن بعض . ولكل ثقافة خصائصها المنفردة . ولهذا فإن التمثل الثقافي عرضي بالنسبة إلى التطور الجواني ، أي عندما تغزو ثقافة ثقافة أخرى ، فالتمثل وهم ، ويخلو من الدلالة . والتاريخ إذن ليس إلا

سلسلة من الدوائر المغلقة ، وخالٍ من التواصل .
والحصول ، أن كل نسق ثقافي مغلق ومكتف بذاته .

وفي تقديرى ، أن نظرية الثقافات المغلقة . تشوه
وحدة الحضارة الإنسانية التى تتجه من الفكر
الأسطورى إلى الفكر العقلانى ، أو من الأسطورة إلى
اللا تمريس ، بهدف التحكم فى الطبيعة ، من أجل
انستنها . استنادا إلى عمليتين ، هما : المجاوزة ،
والتغيير .

أما الثقافة الصناعية فقد تناولها مركزه فى كتابه
« الإنسان ذو البعد الواحد » ليكشف عن هيمنة
العقلانية التكنولوجية ، والتى تواصل تأثيرها ، على
الرغم من كسر الثورات للعلاقات الإنتاجية القائمة . ومن
هذه الزاوية ، فإن الثقافة الصناعية تنفى الأيديولوجيا .

بيد أن هذا المفهوم يناقض أصل الحضارة الإنسانية
التي نشأت مع ابتداء التكنيك الزراعى ، وفائض
الطعام التى أنشأت قسمة طبقية تتحدد مكانة الإنسان
فيها بما يملك . ومن هذه القسمة الطبقيّة نشأت
الأيديولوجيا المصددة لطبيعة هذه القسمة . ومع
التطور قبل عن هذه الأيديولوجيات إنها ثقافات
كلاسيكية ، أى : تراث .

وهكذا يمكن القول بأن الثقافة هي موضوع
الأيديولوجيا ، وفي الوقت نفسه نهاية الأيديولوجيا
ولهذا ، فتغيير الثقافة أمر لازم ، من أجل ابتداء
أيديولوجيا جديدة . ومن هذه الزاوية ، يمكن القول بأن
الثقافة تقع بين أيديولوجيتين .

ولهذا فتمت علاقة جدلية بين الإبداع والأيديولوجيا
والثقافة . وإذا انتقلت هذه العلاقة الجدلية تحجرت
الثقافة ، وإذا تحجرت الثقافة تطلعت ، أى توهمت ، أنها

مائلة للحقيقة المطلقة . ومن ثم تدخل فى صراع مع
الثقافات الأخرى ، من أجل إبادتها . أما إذا لم تتحجر ،
فإنها تدخل فى حوار مع الثقافات الأخرى ، لأن عدم
المطلقة يعنى نسبية الثقافة ، وهذه النسبية تقضى إلى
التسامح . والتسامح شرط الحوار . وهذا الشرط
ضرورى ، وإن لم يكن كافيا ، إذ هو فى حاجة إلى مجتمع
ديمقراطي ، تعدد الآراء فيه أمر مشروع .



وتأسيسا على ذلك ، نطرح قضية الثقافة العربية فى
علاقتها بالطفل العربى .

والسؤال إذن :

كيف تقدم الثقافة العربية للطفل العربى ؟

تمتة تناولنا لهذه الثقافة : إنما طرحها على أنها نسق
ثابت ، وإما طرحها على أنها نسق متغير . فإذا طرحت
على أنها نسق ثابت ثابت انفصلت عن مسار الحضارة
الإنسانية ، واتخذت مسارا آخر ، هو بالضرورة مضاد
لمسار هذه الحضارة ، أى لمسار يتجاوز العقلانية إلى
اللاعقلانية .



واللاعقلانية لها صور متعددة من بينها الصور
الرائية ، وهى الأصولية الدينية .



والسؤال إذن :

ما الأصولية ؟

لغويا : الأصولية من « اصول » وهو ترجمة للفظ
الإنجليزية Fundamentals ، وهذه مشتقة من لفظة
أخرى هي : Foundation ، بمعنى أساسى . وأغلب

الظن أن الذى سَكَّ هذا المصطلح هو رئيس تحرير إحدى المجلات الأمريكية^(٢) في افتتاحية عدد يوليو ١٩٢٠ ، حيث عرّف الأصوليين بأنهم : **أولئك الذين يناضلون بإخلاص من أجل الأصول** . وأغلب الظن كذلك ، أن الذى مهد لسك هذا المصطلح سلسلة كتيبات صدرت بين عامي ١٩٠٩ — ١٩١٥ بعنوان « **الأصول** » ، بلغ عددها اثني عشر كتيباً ، وبلغ توزيعها بالبحر ثلاث مئتين نسخة ، أرسلت إلى الفلسوسفة ، والمبشرين ، واللاهوتيين . ويمكن تصنيف هذه الكتيبات على النحو التالي :

١ — أصول الإيمان بدون تأويل

٢ — مهاجمة التيار الذى يتخذ الإنجيل ، وهو تيار يدور على اعتبار الإنجيل تسجيلاً لتطوير الدين .

٣ — نقد النظريات العلمية ، وبالأخص الداروينية ، المحددة لقصة الخلق ، كما وردت في سفر التكوين .

كانت هذه هي مضمون **الأصولية المسيحية** . بيد أن المفارقة هنا ، أن هذه الهموم هي مضمون **الأصولية** ، أيما كانت سمتها الدينية . ربما يهمننا من أمر هذه **الأصولية** هو **الأصولية الإسلامية** على نحو ما هي وأردت عند المنظر لها المخترع الباكستاني أبو الأعلى المودودي ، والمؤسس للجماعات الإسلامية في العالم الإسلامي برمت . ومؤلفه المؤثر في هذه الجماعات عنوانه « **الحكومة الإسلامية** » ، يحدد فيه خصائص هذه الحكومة . فالحاكم الحقيقي هو الله ، والسلطة مختصة بذاته تعالى وحده . ويترتب على ذلك أن ليس لأحد من دون الله حق في التشريع ، والمسلمون جميعاً لا يستطيعون أن يشرعوا قانوناً ، ولا يقدرون أن يغيروا ما شرع الله لهم . ولهذا ، فالقانون المشرع الذى جاء من الله هو أساس الدولة الإسلامية ، والحكومة التى بيدها زمام هذه الدولة ، لا تستحق طاعة

الناس ، إلا من حيث أنها تحكم بما أنزل الله . ومن هنا فالدولة الإسلامية دولة « **ثيوقراطية ديموقراطية** » ، على حد تعبير المودودي .

وفي اتجاه المودودي سار سيد قطب . فالمجتمع ، عنده ، إما أن يكون مجتمعاً جاهلياً ، وإما إسلامياً : « **الجاهلية** هي عبودية الناس للناس بتشريع بعض الناس للناس ما لم يأذن به الله ، والإسلام هو عبودية الناس لله وحده ، بتلقيهم منه وحده ، تصوراتهم ، وشراعتهم ، وقوانينهم ، وقيمهم ، والتصرير من عبودية العبيد .

وهكذا تخضع **الأصولية الإسلامية** النسبية للمطلق ، والحقيقة النسبية للحقيقة المطلقة وبذلك تتجمد الثقافة الإسلامية وتتمسك بفتحتم عن التطور ، وعن الانفتاح على الثقافات الأخرى ، ومن ثم تدخل في صراع معها ، فيمنع الحوار ويبزغ مفهوم « **الفرد الثقافي** » الذى ينطوى على معاداة الثقافة الأوروبية ، يدعى أنها ثقافة وثنية ، وعلى رفض الفكر المستورد « المتمثل في « **الحداثة** » . ومن الشائع والمعروف ، أن الحداثة من إفران العلمانية .

والسؤال إذن :

ما العلمانية ؟

في اللغة العربية ، كما في اللغة الأجنبية الأصل واحد . في اللغة العربية لفظ « **العلمانية** » مشتق من علم أى العالم . وفي اللغة الأجنبية مشتق من اللفظ اللاتيني saeculum أى العالم .

وثمة لفظ آخر لاتيني يعنى العالم mundus والفارق بين اللفظين اللاتينيين ، أن لفظ saeculum ينطوى على الزمان ، أما لفظ mundus فينطوى على المكان . لفظ saeculum يعنى إذن أن العالم متزمن بالزمان ، أى أنه

تاريخ . أما لفظ *mundus* ، فهو يعنى أن التغير حدث في العالم ، وليس حادثاً لـ «العالم» . وبالتالي فالعالم ثابت ، وليس له تاريخ . وتأسيساً على ذلك : العلمانية هي تحديد للوجود الطبيعي والإنساني ببعدين ، وهما : الزمان والتاريخ . ولهذا يمكن تعريف العلمانية بأنها «التفكير في النسبي بما هو نسبي وليس بما هو مطلق» . ومن شأن هذا التعريف للعلمانية ، أن تمتنع معه الثقافة من التسلق .

ويتربط على ذلك ، مشروعية تناول الثقافة الإسلامية على أنها ثقافة علمانية خاصة وإنها قد أدت دورها بهذه السمة في تخصيب الثقافة الأوروبية ابتداء من القرن الثاني عشر ، حين أسير على *فرديريك الثاني* بتكوين مجموعة من الباحثين لترجمة مؤلفات ابن رشد ، لتكون سنداً له في توجيه صراعه مع السلطة الدينية وبعد الترجمة دار صراع حول أفكار ابن رشد فظهرت *الارسطوطالية الرشدية* وقامت في كلية الآداب الباريسية بين أولئك الذين يعتبرون تاويل ابن رشد لمذهب *أرسطو* ، أصدق صورة له ، وأكمل مظهر للعقل فقد قال أحدهم وهو *سيجير دي برايان* : إن فلسفة ابن رشد تمثل حكم العقل الطبيعي . وأغلب الظن أن لوثر قد تأثر بفهم التاويل عند ابن رشد حين دعا إلى *الفحص الحر* لـ *إنجيل* ، أي الحق في إعمال العقل في النص الديني ، من غير معونة من السلطة الدينية ، ويتربط على ذلك عدم توهم امتلاك الحقيقة المطلقة وهذه هي العلمانية في حقيقة أمرها^(١) .

وتأسيساً على ذلك ، يمكن القول بأنه ليس من المقبول ، حضارياً استئثار مشاعر العداوة تجاه الثقافات الأخرى . هذا بالإضافة إلى بزوغ نظام عالمي جديد في نهاية القرن العشرين ، يستند إلى مقولة «الاعتماد المتبادل» في إطار

«الكوكبية والكونية والإبداع» . فغزى القضاء يفضي إلى دراسة الكون دراسة علمية ، وإلى رؤية الكون من خلال الكون ، بدلاً من رؤيته من خلال الكوكب الأرضي ، فتفتنى الحواجز الإقليمية ويحل الاعتماد المتبادل محل العداوة المتبادلة . وكل ذلك يستلزم مجازاة العلاقات القائمة ، إلى علاقات جديدة ، تستلزم إبداعاً في تكوينها من أجل تغيير ثقافة ما قبل النظام العالمي الجديد . ومعنى ذلك أن الإبداع هو محور النظام العالمي الجديد . ومن أجل ذلك قمت بتقديم مشروع «الإبداع والتعليم في عام ١٩٨٩» إلى وزير التعليم السابق ، ورئيس مجلس الشعب حالياً الدكتور أحمد فتحي سرور وقد وافق على تنفيذه^(٢) . وبدأنا عقد ندوات ، وتدريبات ، الأمام الذي تتطلب إعادة النظر في مجالات التعليم ، من أجل البحث عن كيفية بث روح الإبداع في الطلاب ، ابتداء من المرحلة الابتدائية حتى الثانوية . وكل ذلك يتم في إطار تعريفي للإبداع ، على إنه : «قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة من أجل تغيير الواقع» ، وتأسيساً على ذلك فإن العقل لا يبدأ من الوقائع ، من حيث هي ، ولكن من الوقائع من حيث علاقتها بالوقائع الأخرى ، ومن حيث علاقتها بالعقل نفسه . ومعنى ذلك ، أن العلم ليس وصفاً للوقائع وإنما هو تاويل لها . بيد أن هذا التاويل ليس محصوراً في أتمثال النظري ، وإنما هو مرتبط بالممارسة العملية ، طالما أن ماهية الإنسان تكمن في تغيير الواقع . وهكذا يمكن تعريف العقل بأنه ملكة التاويل العملي المتجاوز . وهذا التعريف يكشف عن علاقة أساسية ، بين العقل والإبداع إلى الحد الذي يمكن فيه القول بأن العقل مبدع بطبيعته . ومعنى ذلك أن اللحظة التي ينقطع فيها العقل عن الإبداع لن يكون عقلاً . ومن هنا ثمة سؤال لابد أن يثار .

ما الذى يمنع العقل من أن يكون مبدعا ؟

ثمة عائقان هامان : المحرمات الثقافية ، ونظام التعليم .

المحرمات الثقافية تمنع الإنسان من ممارسة الفكر الناقد . وهذا الفكر هو مقدمة لازمة لمجاورة الواقع القائم . وهذا هو السبب في أن المبدعين هم أولئك الذين يتشددون تغيير أنماط السلوك ، لكى تلائم الخبرات الجديدة ، بمعزل عن حكم الأقدمين أو التسلسلين .

أما عن نظام التعليم فأرد ، في البداية ، الإشارة إلى الفرق بين ثقافتين : ثقافة الذاكرة ، وثقافة الإبداع . ونظام التعليم ، في مصر ، يستند إلى ثقافة الذاكرة التى تستند إلى أن كل سؤال يستلزم إجابة صحيحة واحدة . ومعنى ذلك أن نظام التعليم ، في إطار هذه الثقافة ، يستند إلى مبدأ اليقين .

تبقى بعد ذلك ثقافة الإبداع . وهى مناقضة لثقافة الذاكرة ، فإذا كانت ثقافة الذاكرة تستند إلى مبدأ اليقين ، أو الحقيقة المطلقة . فثقافة الإبداع تستند إلى نسبية الحقيقة ، ومن ثم إلى تعددها .

ومع ذلك ثمة تناقض في المدود بين الثقافة والإبداع ، من حيث أن الثقافة واقع قائم ، والإبداع تجسيد لواقع قائم . وهذا التناقض ليس تناقضا صوريا ، وإنما هو تناقض جدلى ، والتناقض الجدلى مشروع ، لأنه هو الذى يقضى إلى التقدم استنادا إلى مبدأ رفع التناقض .

وتاريخ العلم شاهد على ما نقول . مثال ذلك : جليليو . في المقدمة التى كتبها انشنتين لكتاب جليليو ، بعنوان حوار بين نسقين كوثنيين رئيسيين . يكشف لنا فيها عن العلاقة المتناقضة بين الإبداع والثقافة .

يقول : « إننا أمام إنسان له إرادة قوية وذكاء وجسارة وممثل للتفكير العقلاني في مواجهة أولئك الذين يحافظون على سلطانهم ، ويدافعون عنه ، معتمدين في ذلك على جهل الشعب ، ووصالية المعلمين ، الذين يرتدون عباءة الكهنوت . وهو قادر ، بفضل ما أوتى من موهبة خارقة ، على مخاطبة مثقلى عصره ، بلغة واضحة وقوية ، للتغلب على التفكير الأسطوري الدائر على مركزية الإنسان لدى معاصريه ، وللعودة بهم إلى ممارسة الأسلوب الموضوعى الذى يعتمد على مبدأ العلية ، هذا الأسلوب الذى فقدته البشرية ، مع انهيار الثقافة اليونانية .. واغلب الظن أن الشلل الذى أصاب العقل في القرن السابع عشر ، بسبب التراث المتحجر للعصر الوسيط انتهى إلى الحد الذى لم تعد فيه القيود ، الملتهكة حول التراث العقلي ، قادرة على الصمود ، سواء كان جليليو أو لم يكن » .

يبين مما تقدم : أن ثمة تناقضا بين الإبداع العلمى والثقافة القائمة ، أو بين الإبداع والدوجما dogma المستندة إلى السلطة . وفي زمن جليليو ، كان التشكك في صدق النظريات التى ليس لها سند سوى السلطة كفىل بإعدام صاحبه .

ويبين مما تقدم أيضا أن التناقض ذاته مولد للإبداع . ولهذا فزنى أوثر استخدام لفظ « إشكالية » بدلا من لفظ « مشكلة » ، لفظ مشكلة يوحي بأن ثمة حلا للمشكلة . وثمة هنا سؤال لا بد أن يثار : هل كل مشكلة لها حل ؟ جوابنا بالنفى ، لأن المشكلة قد تكون زائفة ، ومن ثم يصعب البحث عن حل لها ، من غير وعى بهذا الزيف ، هو بحث عن وهم .

أما لفظ « إشكالية » ، فإنه ينطوى على تناقض ، لأنه يعنى ، إن القضية قد تكون مبادقة ، وقد تكون كاذبة .

وهي لهذا تبدو كما لو كانت قضية متناقضة . وهذا التناقض هو المدخل إلى الإبداع ، لأن رفع التناقض لا يتحقق إلا بابتداع قضية .

هذه المقدمة عن الثقافة والإبداع ، لازمة لتحديد مكونات ثقافة الطفل العربي . فتقافة هذا الطفل ، تستند بالضرورة إلى الثقافة العربية = وهي ثقافة مفتحة على الثقافات العلمية ، من حيث أنها لا تزعم أنها ثقافة مطلقة أو ثقافة عرقية ، وإنما هي ثقافة علمانية والعلمانية تعني هنا على النحو الذى حددناه : التفكير فى النسبي بما هو نسبي وليس بما هو مطلق . وبهذا المعنى ، فإن الثقافة العربية متطورة ، وحيث أن التطور إبداع ، فالثقافة العربية تستلزم مبدعين .

وبهذا المعنى ، فإن الثقافة العربية المتطورة لا تكون ممكنة إلا إذا استند التعليم إلى ثقافة الإبداع ، وليس إلى ثقافة الذاكرة .
وإذا كان ذلك كذلك لزمّت المحافظة على القدرة

الإبداعية منذ الطفولة، الأمر الذى يستلزم إعادة النظر فى أسلوب تعليم الطفل ، فى دور العلم ، بحيث نسمع الطفل بتدقيق العملية الإبداعية فى حدّها الأقصى لدى العلماء والمفكرين ، كما نسمع له بممارسة هذه العملية فى حدّها الأدنى .

وهنا قد يقال : إن الطفل ليس فى إمكانه تذوق هذه العملية . عند العلماء والمفكرين . وهذا القول مردود عليه ، بحكم أن السؤال المحورى الدائر فى عقل الطفل من الثالثة حتى السابعة هو السؤال عن : لماذا ؟

وهذا السؤال ينطوى على مقلتين : الدهشة والعلة والدهشة تعنى أن شئ تناقضاً يريد الطفل رفعه ، وهذا الرفع لا يتحقق إلا بالبحث عن العلة . وإذا كان من دوافع الإبداع رفع التناقض ، فالطفل إذن مهيباً لذلك يحكم تعريفنا للإنسان بأنه حيوان مبدع . ولكن الذى يمنع الطفل من ممارسة العملية الإبداعية ، إنما هو مردود إلى « المحصرات الثقافية » الأمر الذى يفنى إلى « محاصرة » عقل الطفل .

الهوامش :

(١) مراد وهبه ، المعجم الفلسفى ، ط ٣ ، دار الثقافة الجديدة فى القاهرة ص ١٣٩ .

(٢) E.B. Tylor, the Origin of Culture, Part 1 of Primitive culture New York, Harper & Row Brothers Publishers, 1958, P.I

(٣) Hegel, Philosofy of Right, (trans) T.M. Knox, Oxford 1942, PP. 11- 12.

(٤) Karl Marx, Capital, Moscow, 1958, I, P. 178.

(٥) Frend the Future of an Illusion London Hogarth Press, 4 thed. 1949 I P.7

(٦) مراد وهبه ، ابن رشد والتنوير ، مجلة « إبداع » ، القاهرة ، مارس ١٩٩٢ ص ٤٠

(٧) مراد وهبه (المحرر) ، الإبداع والتعليم العام ، المركز القومى للبحوث التربوية والتنمية القاهرة ١٩٩١ .

حين يأتى الترياق من المكان البعيد

فى كل مناسبة فى كل ندوة ، فى كل مهرجان .. وحتى فى
أى لقاء يعقد بين سينمائيين عربيين ، لكى لا نقول فى كل
مقال يكتبه ناقد أو صحافى عن فيلم عربى يأتى هذا
النص كالتزام وفى كل مرة يأتى ما يؤكد أن المخاوف
ليست فى محله ، أو على الأقل أن السينما العربية هى
أشبه بطائر الفينيق الذى يطلع كل مرة من رماده ...
وربما فى كل مرة أقوى وأكثر فعالية مما كان فى المرة
السابقة .

للوهلة الأولى قد يبدو هذا الكلام وكأنه تابع من
مقالة فى التفاضل .. إذ من البديهي أن يتسائل المرء عن
أى سينما نتحدث وما إذا كان ثمة حقاً سينما عربية
يمكننا أن نتوسع فى الحديث عنها ، وسط مناخ التآزم
الذى يسود ثقافتنا العربية ككل ، ويكاد يقضى حتى على

لا يخلو مهرجان سينمائى عالمى اليوم من فيلم عربى
أو أكثر من فيلم ، ويكاد لا يصدر عدد من مجلة
سينمائية فرنسية أو إيطالية أو إنكليزية جادة إلا وفيه
مقال أو أكثر عن أمور تتعلق بالسينما العربية ومع هذا
لا ترى سينمائيا عربيا إلا ويقول لك إن السينما العربية
فى أزمة . من أين ينشأ هذا التناقض ؟ وكيف قلزت
السينما العربية — أو بعضها — هذه القفزة العالمية ؟
سؤالان نحاول هنا الإجابة عليهما ، وعلى أسئلة غيرهما
نتفرع منهما .

« السينما العربية فى أزمة السينما العربية انتهت » .
هل يمكن للواحد منا أن يحصى عدد المرات التى سمع
فيها هاتين العبارتين ، معاً أو كل واحدة منهما بمفردها ،
منذ ربع قرن على الأقل ؟

الآمال الباقية في انبعاثه مستقبلية .

مناخ التآزم موجود .. واللون قاتم بالتأكيد . ولكن من صفات السينما العربية ، ولنؤكد منذ الآن أننا إنما نتحدث هنا عن سينما عربية طليعية وستفسر بعد قليل ما نعني بهذه العبارة الرنانة (من صفات هذه السينما أنها لا يمكن لها أن تتبع إلا من حالة تآزمها ... لا يمكنها أن تطلع إلا من رهامها . ولا يمكنها أن توجد إلا عبر انتهاؤها . وإن يكن المرء بحاجة لأن يقول إنه سادى / مازوى ، حتى يرى في الانطفاء الثيب لنوع معين من السينما العربية ، وفي تجرع الأزمات الاجتماعية العربية بصورة عامة ، وفي التدهور النعوى والكسب الذى يصيب الثقافة العربية ككل ، مجالاً ملامئاً لما سنفتقره أنه سيكون نهضة جديدة .

هذا الأمر يحمل مفارقتها ... وهنا تكمن أهميته ... وهذا ما يمكننا اليوم من كتابة مايشبه المدخل لدراسة ما نسميه بالسينما العربية الطليعية .. ولكن قبل ذلك لابد لنا من تحديد إطار هذا الشيء الذى نسميه « سينما عربية » و « طليعية » ويعد ذلك نطرح الإشكالية المتعلقة بانبعث هذه السينما الدائم من رهام أزمها .

سينما تتحدد بنقيضها

بالنسبة إلى ما نتحدث عنه هنا ، سنحاول أن نحدد « السينما العربية الطليعية » بنقيضها ، أى بما تقوم هذه في مواجهته ، وفي الخروج عنه نعى بذلك السينما العربية السائدة ، هذه السينما التى لم تكف عن ردد الصالات ، وبعد ذلك أجهزة الفيديو والتلفزة ، بالوف الأفلام ، التى أقل ما يمكن أن يقال عنها أنها عمدت دائماً إلى إعادة إنتاج متكررة لقيم جمالية وإخلاقية

واجتماعية مهما الوحيد تقديم ما هو كائن ، على أنه أفضل ما يمكن أن يقدم .. واستبدال الرغبة بتبدل الواقع برغبة في الهروب إلى الحلم ، وخلق لعبة التعمى التنفيسية بين المتفرج والفيلم ، والمساعدة في تثبيت طليعة ثانية لدى المتفرج ، تعطيه نوعاً من وهم الحرية ، وإيهام الواقع . بمعرفتها لهذا أو من دون معرفتها به ، اشتغلت السينما العربية السائدة بغية ترسيخ القيم السائدة . وهى تعيش حذراً كلياً يمنعها حتى من ابتكار تعابير جمالية جديدة قد يمكن لها أن تخدم في إثارة وعى جمالى لدى المتفرج قد يؤدي بدوره إلى وعى اجتماعى وسياسى . من هنا كان قليلاً جداً عدد الموضوعات التى طرحتها السينما العربية على مدى تاريخها .. وكان طرح تلك الموضوعات ليخرج عن إطار المشاعر الإنسانية العامة ، من حب وبغية وصعوبات في وجه المحبين ، إلى آخر ما هنالك .. وهنا لن نسترسل طويلاً في سرد الصفات التى ميزت السينما السائدة ، لأن نظرة واحدة إلى نماذج مختارة من تلك الأفلام ، ستضعنا أمام صورة مسببة للأخلاقية الاجتماعية المطلوب ترسيخها .

مقابل هذا ، كانت هناك على الدوام أفلام أخرى — أقل عدداً وأقل نجاحاً بكثير — تحاول بين الحين والآخر ، أن تبتعد عن تلك القاعدة ، بتقديم موضوعات وأحياناً بابتكار أشكال جمالية وإبداعية وتحاول أن تخرج عن السائد . باللجوء إلى المخيلة ، ماعية للوصول إلى أفضل استخدام للتراكب الذى توصلت إليه اللغة السينمائية بغية تقديم موضوعات جديدة تخلق لدى المتفرج وعيماً بواقعه .. في هذا الإطار يمكن وضع لائحة طويلة تضم عشرات الأفلام من « عزيمه » كمال سليم ، إلى أفلام صلاح أبو سيف الواقعية (مثلاً « الفتوة » و « لك يوم ياظالم » و « ديا وسكينة » ... الخ) ، مريباً

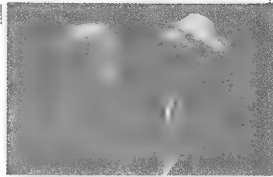
رواد .. ولكن شهداء

ولكن ، ماذا يعطى تلك الأفلام هذه القيمة التي نتحدث عنها ؟

ببساطة خروجها عن السائد ... في مواضيعها دائما ، ولكن أحيانا في أشكالها وفي لغتها السينمائية ودائما في الدور الذي تصوره أصحابها لفن السينما .

وفي تلك المراحل البطولية كان من الواضح لكل من يحاول أن يحقق فيلما يخرج عن المألوف إنه إنما يخوض مغامرة غير مأمونة العواقب مقامرة لها أكثر من عنوان ، لكن عنوانها الأساسي هو احتمال عجزها الدائم عن الوصول إلى الجمهور الذي تشاء الوصول إليه — في الشعر أو الرسم أو الغناء ، قد لا يبدو الأمر شديد الخطورة ولكن في السينما يعتبر العجز عن الوصول إلى الجمهور انتحارا مؤكدا ، والحقيقة أننا لو تحرينا « النجاش » . الذي كان من نصيب معظم الأفلام التي عددناها أعلاه ، سنجدته معدوما .. بل وحتى حين يكون هناك نجاح نسبي ما فإنه كان يعود لأسباب أخرى لا علاقة لها بجودة الفيلم نفسه : وجود ممثل يحب الجمهور رضى بخوض المغامرة لأسباب غامضة — مشاهد جنس عرف المخرج كيف يعثرها . قصة بطولية أو حكاية إجرامية معينة يقبل الجمهور عليها لا على الفيلم ... الخ . في مثل هذه الحالات كان الجمهور يحضر الفيلم ولكن دون أن يلتفت إلى جديد الفيلم نفسه ، سواء على الصعيد الشكلي ، أو على صعيد المضمون .

اليوم قد نشاهد « صراع الأبطال » أو « باب الحديد » أو « امرأة على الطريق » أو « رياح الأوراس » أو « بياع الخواتم » ... أو غيرها فندمض ونحب ... ولكن قبل ذلك يتعين علينا أن نتذكر ما الذي أصاب أصحاب تلك الأفلام من جرائها . وأن نتذكر كم من مخرج ،



« المزيمة » ، لجمال سالم : بدايات السينما الطليعية .

بالسوق السوداء لكامل التلمساني ، وبعض محاولات كمال الشيخ التجديدية ، وصولا إلى بعض إضافات هنري بركات خاصة في أفلامه المناصرة للمرأة وحسن الأمام في خرقه للمحظورات الطبقية وعاطف سالم في حاسته الاجتماعية المرفهة وبعض أعمال عز الدين ذو الفقار ، وفيلم من هنا لخليل شوقي . ومن هناك ليوسف شاهين ، دون أن ننسى تجريبية توفيق صالح التي جعلت له مكانة أساسية في طليعة — ما — قبل — الطليعة — العربية هؤلاء وبعض المحاولات الأخرى (غير سينما للحرب الجزائرية المبكرة ، مثلا) ، كانوا هم الأباء الحقيقيين للطليعة العربية فالיום حين ننظر إلى « الجبل » لخليل شوقي ، أو « رياح الأدراس » لمحمد لخضر حاميما ، أو « صراع » لعمار خليفي ، أو « صراع الأبطال » و « درب المهايل » لتوفيق صالح ، أو جميلة وخاصة « باب الحديد » ليوسف شاهين ... وغيرها ، نبدو وكأننا ننظر إلى تلك الإزهاصات الرائدة والبطولية ، التي كان لا بد أن تمر السينما العربية بها ، قبل أن تصل إلى فوريتها الرائعة والطبقية التي تميشها طليعتها منذ غداة حرب العام ، ١٩٦٧ ، وهو التاريخ الحقيقي لولادة الطليعة السينمائية كما نعرفها اليوم .

علوية ومارون بغدادى وعمر اميرالاي ومحمد ملص وأسماء محمد وعلى عيد الخالق ويعنى ما حققه حسين كمال وسعيد مرزوق وأحمد راشدى ... وغيرهم من أملاك الذين نشاهد وشاهد العالم اليوم أفلامهم فيشعر أن العرب صار لديهم أخيرا سينما جيدة . وأحيانا أكثر من جيدة ، سينما تبنى ذاتها ومجتمعاتها وموضوعاتها وتبنى أن السينما هي في المقام الأول لغة سينمائية ، هي ما نريده من الفيلم والكيفية التي بها نريد .

يوم حلت الكلفة

قبل حرب حزيران (يونيو ١٩٦٧) كانت إرمصاصات الطليعة السينمائية قد بدأت تبرز في مصر والجزائر على وجه الخصوص .. كان نوع من التواكم قد بدأ يتكبن عبر أفلام كانت ، كما أشرنا ، قد بدأت تعثر على ذاتها وعلى جديدها .. ولكن كان لا يزال علينا — ورغم نجاحات السينما الجزائرية — أن نتنظر نهضة يوسف شاهين الثانية (عبر .. الأرض « و » العصفور » على وجه الخصوص (قبل أن نتطلع إلى أفاق جديدة للسينما العربية ، هي تلك السين كانت السينما الجزائرية لا تزال تعيش ذروة مرحلة الأفلام المجددة للثورة لم تكن قد طلعت بعد تلك الأفلام التي انتقلت من « اليقين » إلى التساؤل (مثل « ثورة » و « الفحام » ... الخ) ، وكان يوسف شاهين ، بعد تجربتين ضمختين أولاهما تاريخية مؤدلجة (الناصر صلاح الدين ...) والثانية أيديولوجية تمبوية (« الناس والنيل » ، وبعد تجربة لبنانية شاعرية مع فيروز والرحباني (« بياع الخواتم ») كان قد بدأ يلقي على نفسه أسئلة حول جدوى ما يفعل وكان الراحل حداد ٢٠٠٠ نصرى قد جرب في لبنان تحقيق فيلمين يخرجان عما كان سائدا في لبنان ، لكن التجربتين

كان فيلمه الأجدد هو فيلمه الأخير ، وكما من مخرج اضطر في غمرة نجاحه النقدي ، إلى التخلي عن طموحاته الفنية وسلوك سبيل السينما السائدة دون إبطاء (يوسف شاهين ، بعد « باب الحديد » ، عز الدين ذو الفقار ، منرى بركات بعد « دعاء الكروان » و « الهرام » حسن الإمام بعد « ثلاثية نجيب محفوظ .. وخاصة خليل شوقي بعد « الجيل » ... الخ

ولكن قلنا كانت تلك المرحلة ضرورية ، كان لا بد أن يكون هناك شهداء ، أو شبه شهداء حتى تولد فيما بعد تلك الأفلام التي تحمل اليوم عبء الطليعة السينمائية العربية . كان لا بد أن يتعب صلاح أبو سيف كثيرا ، حتى تكون لنا اليوم أفلام محمد خان وضريح بشارة وعاطف الطيب وغيرهم ؛ كان لا بد أن يحاسب الخضر حامينا بالف خيبة ، حتى تتطلع السينما التي حققها مرزاق علواش وفاروق بلوفة ورشيد بلحاج وغيرهم . وكان عمار خليلي ضروريا لكي تكون لنا اليوم أفلام فريد بو غدير ونوري بو زيد وخاصة أفلام الناصر خمير ... كان كل ذلك ضروريا لولادة « الشرقي » لمؤمن سميحي وأفلام سهيل بن بركة ، وخالد الصديق ... وخاصة أفلام برهان

« صراع الإبطال » لتوفيق صالح : خطوات الورد .





« إنقاذ ما يمكن ... » لمحمد مرزوق : الجيل الانتقالي .

سواء أكلجت في ذلك إلى السينما التسجيلية أو إلى السينما الروائية (وليس من قبيل الصدفة هنا أن تأتي الأفلام التسجيلية متميزة عن الروائية) ، في الوقت الذي كان التجديد يتم عن طريق مخرجين اتوا إلى السينما عبر قنوات أكثر تقليدية : حسين كمال ، وسعيد مرزوق ، مثلاً ، أو عن طريق مخرجين كان مواقعهم التجديدي والطليعي قد تركّز من قبل : صلاح أبو سيف وتوفيق صالح ، وإلى حد ما هنري بركات وعاطف سالم وكمال الشيخ . ولكن كان لابد من يوسف شاهين لكي يكتمل الترابط بين المشروعين السينمائيين القائمين في ذلك الحين : مشروع الطرح السياسي ، ومشروع التجديد

(« انتصار المنهزم ») و « شباب تحت الشمس ») كانت لا تقل الواحدة منهما فضلاً عن الأخرى . وكان الإداري وهاري السينما حميد رمعي يخطو خطواته البطيئة لخلق سينما سورية (بل وسينما عربية متميزة) . (و في مصر كان القطاع العام والثقافة الجماهيرية لديمه إيفرزان تفكيراً من نوع جديد ، في السينما وبرورها وتجربتها ، فيما كانت نوادي السينما والجمعيات في تونس والمغرب تضع أعضائها المتكاثري العدد باستمرار على تماس مع صور جديدة ومفاجئة للسينما العالمية وتعيد الاعتبار لأفلام عربية طليعية نادرة .

في وسط هذا المناخ اتت كارثة الخامس من حزيران لتحدث انقلاباً في الوعي الغربي العام ولتقفز بالسينما بين الفنون الأخرى (من مواقع المتفرج السلبي أو المتواطئ مع القصاد المستثنى ، إلى مواقع الاحتجاج : ليس كل السينما بالطبع ، بل عناصرها الأكثر تقدماً .

غداة الخامس من حزيران ، رحلت الأسئلة حول الهزيمة والهوية في آن معاً ، تشغل بال كل مثقف شريف . وكان من الطبيعي أن ينشغل بال السينمائيين كما انشغل بال غيرهم . ولكن بين اكتساب الوعي وبين انعكاسه ميدانياً على الإنتاج السينمائي نفسه ، كانت لا تزال هناك مسافة أساسية ينبغي قطعها . هذه المسافة كان أول من قطعها شبان غاضبون في مصر كانوا في الأصل من بين تلك العناصر التي أقرزها القطاع العام ومعهد السينما والثقافة الجماهيرية . ومن هؤلاء ومن غيرهم تكونت جماعة السينما الجديدة ، التي كانت مساهماتها النظرية ، بل بالأحرى حضورها نفسه ، أكثر أهمية من الأفلام القليلة التي أنتجتها أو انتجت في ركابها سينما هذه الجماعة (وخاصة مع تجارب علي عبد الخالق وغالب شعب ومحمد راضي) اختارت الكلام السياسي المباشر ،

اللفظي والشكلي . كان لابد من « الأرض » ليسجل البداية الحقيقية للسينما العربية الجديدة .

القرات المكبل

في الوقت الذي كان فيه يوسف شاهين يحقق « الأرض » كرد أول على كارتة ١٩٦٧ ، كانت السينما الجزائرية قد وصلت إلى ذروة نضجها بتحولها من تمجيد الثورة إلى التساؤل من حولها ، وكان بضعة شبان لبنانيين يهزون دراستهم السينمائية في معاهد الغرب ومصالاته السينمائية ، فيما كان عدد من السينمائيين في تونس والغرب قد بدؤوا يحضرون مشاريعهم .

ولكن هناك أيضا خالد الصديقي المخرج الكويتي الذي تعلم السينما في الهند ليس على نهج كامل في السينما العربية : « بس .. يا بهر ، الفيلم الذي كانت فضيلته الأولى عدم انتمائه لأي تراث سينمائي يكله (ولسوب نرى أهمية مثل هذه الفضيلة حقا) ، فالحال أن واحدة من العقبات الأساسية التي اعترضت على الدوام بزوغ طليعية سينمائية حقيقية في مصر مثلا ، كان التراث السينمائي المصري نفسه وعلاقته مع جمهوره ، إذ خلق هذا التراث شروطا و « كودات » كان من الصعب تجاوزها لمن يحاول ... ومن هنا كانت الولادة أصعب في مصر ، منها في الكويت أو في تونس مثلا . كما كان على السينمائيين اللبنانيين الجدد ، أن يتجاهلوا كلياً التاريخ الملتزم للإنتاج السينمائي في لبنان ، لكي يقفروا القفزة التي حققوها ، فيما نلاحظ في العراق ، أن العقبة التي قامت في وجه انبعاث سينمائية حقيقية - رغم كل النوايا الطيبة - كانت الإرث الأيديولوجي الذي حل هنا مكان الإرث السينمائي ، تماما كما حدث في سوريا حيث ظل الخطاب الأيديولوجي ممسكا برفقة السينمائيين ردها

طويلا ونلاحظ أنه حيث أثقلت السينما السورية من هذا الخطاب ، إنما فعلت ذلك عن طريق مخرج مصري يقف خارج شريط التراث السينمائي المصري (توفيق صالح) قدم رواية فلسطينية ، كما عن طريق مخرج لبناني (برهان علوية) منفتح هو الآخر من أي تراث سينمائي لبناني .. ولم يكن من قبيل الصدفة أن يحقق الاثنان فيلمين عن فلسطين (كانا أفضل ما حقق عنها قبل مجيء ميشال خليفي وفيلمه الفذ « عرس الجليل » .. فالمخدوعون الذي حققه توفيق صالح ، وخاصة « كثر قاسم » الذي حققه برهان علوية هربا من الأيديولوجيا إلى القضية التي تحظى بالاجماع ، وهذا ما مكنتهما من أن يتحققا في سورية وحتى في ظل مناخ كان يكبل مخرجي المحليين بالقيود الأيديولوجية .

خالد الصديقي في الكويت كان كالمطارد حر من أي قيد أيديولوجي أو تراثي سينمائي ، ومن هنا نجح في تحقيقه ل « بس .. يا بهر » الذي عبّر فيه عن عطية مدمشة ، وجعله في الوقت نفسه فيلما عالمي الرؤية . دون أن يتم في الوقت نفسه بأن يكون للفيلم مردود مالي .

والحال أن « الأرض » ليوسف شاهين و « بس يا بهر » لخالد الصديقي ، وأفلام جماعة السينما الجديدة في مصر ، وفيلمى توفيق صالح (المخدوعون) وبرهان علوية (كثر قاسم) عن فلسطين المحتجج في سورية ... كانت هي الانتماطة الحقيقية التي تمكنت على مدى خمسة أعوام من أن تفتح الطريق أمام السينما الطليعية العربية فيما بعد . ولا يعني هذا أن تلك الأفلام كانت متشابهة بالنسبة إلى ظروف إنتاجها ، ولا بالنسبة إلى لغتها السينمائية ، ولا حتى بالنسبة إلى استراتيجيتها كان يجمعها فقط كونها تنتظر ، بجدية ، إلى النور السينمائي في المجتمع ، وكونها تتطلع للوصول إلى جمهور

جديد ، هو خليط من العناصر المتقدمة في الجمهور القديم التقليدي ، ومن جمهور جديد لم تكن تغريه السينما العربية بأى حال من الأحوال ، ومن جمهور آخر : جمهور المهرجانات والمناضلين السياسيين .

والىها يمكننا أن نضيف ، على الأقل ، فيلمين يقف كل منهما على حدة في تاريخ السينما الفلسطينية للعربية : « المومياء » لشادى عبد السلام بلفته السينمائية الرائدة التى أثرت على أجيال بأكملها من السينمائيين العرب ، و« الحياة اليومية » فى قرية سورية ، لعمر امرألى الذى يعتبر فاتحة حقبة للسينما التسجيلية العربية .

الأخوة الكبار للعالميين

هذه الأفلام ، إذا كانت قد فتحت الباب – والأفاق – أمام السينما العربية الجديدة وإلى حد كبير حددت لها كذلك موضوعاتها ، وجمهورها :

ـ فـ .. « الأرض » ، أدخل السينما في صلب الصراع الاجتماعي . سمح أن أفلاما ليوسف شاهين نفسه ولصالح أبو سيف ولسمد عرفة وحتى لعز الدين ذو الفقار ، كانت قد تناولت موضوع الصراع الاجتماعي .. لكن « الأرض » حققت القفزة من الاجتماعي إلى الاجتماعي – السياسي ، كما حققت القفزة من اللغة السينمائية الخطية ، التى تقوم على مبدأ السرد والتمركز من حول قصة حب تكشف بشكل موارب سيورة الصراع الاجتماعي (.. صراع في الوادي » ، أو « جفت الدموع » أو « لن أبكى أبدا » .. بشكل من الأشكال ، إلى اللغة السينمائية المعقدة التى تضم الشخصيات في تصارعها وصراعاتها ، وسط مناخ تنتهي فيه البطولة الفردية . وينكشف الدور المتواطىء للمتلفين ، عبر أداء

سينمائى يخلق مناخا واقعيًا ، ويجعل للتفاصيل الصغيرة أهميتها . لم تعد الكاميرا مع يوسف شاهين ، كاميرا ترصد وتسجل ، بل صارت كاميرا تشارك تفعل ، وتشارك معها عينى المتفرج . بمعنى أن المخرج نفسه لم يعد حياديا ... واختيار زوايا التصوير لم يعد محايدا ، أو مجرد أداء جمالي .

ـ و « بس يا بحر » لخالد الصديق أكد أن التشويق نفسه يمكن أن يخلق جمالياته الخاصة وأن البساطة التعبيرية يمكنها أن تروى لنا حكاية تثير مشاعرنا وتضعنا على تماس مع مرحلة تاريخية بأسرها وإن السينما ممكنة من دون نجوم ، وديكورات فخمة .. وحتى من دون أن تروى حكاية خطية . كان خالد الصديق يسير ، وربما دون أن يدري على خطى سينما رائدة أنتجتها بعض بلدان أمريكا اللاتينية في ذلك الحين ، ويرسم للسينما العربية طرق تعبير جديدة .

ـ جماعة السينما الجديدة ، في مصر ، كانت تقول أن صعوبة تجاوز « الإرث السينمائى القائم في بلد مريق الإنتاج للسينما فيه حضور أساسى مقلق ، لا ينبغي أن تمنع السينما من أن تطرح قضاياها . كانت تلك السينما تكشف عن استيعابها العميق والخلاق لدروس مرحلة القطاع العام بأفضل ما أنتجت . وكانت تلك الجماعة في الوقت نفسه تحضر المكان لقيام تلك السينما الجديدة التى ولدت في مصر في المرحلة التالية ، وتضع الأسس النظرية لعصر سينمائى جديد .

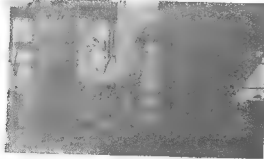
ـ أما توفيق صالح فأتى عبر « المخدعون » لمعطى السينما الفلسطينية أول أفلامها الكبيرة وليؤسس لعلاقة جديدة بين السينما والأدب من ناحية ، وبين السينما والعمل السينمائي من ناحية ثانية . هل نقول اليوم أن « المخدعون » كان ذروة ما حققه توفيق صالح حتى

وبفعل انتمصار كل منهما على طريقته ، للإرث السينمائي الحاضر في ذهنه ، تمكن برهان علوية من تحقيقه : اعد رواية التاريخ بشكله الممكن والبسيط ، بالقوى الفاعلة فيه ، بمجالاته الفكرية والسياسية ، بأحداثه المعروفة وقد مزجت بأحداث مبتكرة فطلع من هذا كله فيلم مدعش لا يزال بإمكاننا حتى اليوم أن ننظر إليه على أنه فيلم طراز ومؤسس .

السينما الجديدة ممكنة

هذه الأقلام معا ، جاءت لتقول ، أن السينما الأخرى ، السينما الجديدة ممكنة . وأنها بمزيد من الجهد يمكنها أن تعثر على جمهورها .. وهو جمهور عثرت عليه بالفعل بل وكونته في الوقت نفسه عبر لعبة جدلية حاذقة تدبّر لها معظم السينما العربية الجديدة اللاحقة بالكثير .

منذ « الأرض » وحتى اليوم عرف يوسف شاهين كيف يبقى سيدا حقيقيا من سادة السينما العربية .. عرف هذاطلعات ونزلاته في لحظاته المشرقة ولحظاته الأمل إشراقا .. عرفه حين اشتغل عبر لغة معقدة تبدو أحيانا وكأنها لا تطلق ، على مواضيع نقدية تكشف الفساد



« الاختيار » ليوسف شاهين - الأستة المظلة

الأثر . وإنه أساس لتعاون خلاق بين الاقطار العربية (المخرج من مصر ، القصة من وعن فلسطين والممثلون من سورية) تعاون من المؤلف إنه لم يكتمل . ناهيك عن انه أكد ، على غرار ما فعل ، خالد الصديق ، أن السينما الكبيرة والحقيقية ممكنة من دون « نجوم شباك » و « حكايات غرام » و « نهايات سعيدة » . مما لاشك فيه أن « المخدوعون » سدد للسينما التقليدية طعنة عنيفة لا يزال توليف صالح يدفع ثمنها حتى اليوم .

— هذا بينما اشتغل « المومياء » على لغة التشكيل ، فأتى انمكاسا لروح صاحبه الفنية المختصة ، وأتى أشبه باستمرارية لتأريخ الفنون في مصر ، أكثر منه استمرارية لتأريخ السينما المصرية . ومن هنا كان فشله الآن ، وخلوه كواحد من أهم عشرة أفلام عربية حققت حتى اليوم . ومن هنا أيضا كان عجز صاحبه عن تكرار التجربة .

— أهمية « كفر قاسم » تلوح لنا على أكثر من صعيد : منها أولا إنه كان الفيلم الأول بين نتاجات أولئك الشبان اللبنانيين الذين شكلوا في حد ذاتهم تيارا سينمائيا مبدعا . ومنها ثانيا ، إنه أدخل إلى لغة السينما العربية لهجة جديدة بفعل تأثر مخرجه بتيارات السينما العالمية والثقافة الكلية من التراث الشكل التعميري للسينما العربية ، مصرية كانت أو غير مصرية . هنا مع « كفر قاسم » وجدنا أنفسنا مع صورة جديدة ، ومع لغة سينمائية جديدة ، ومع حوار من نوع جديد .. ناهيك عن أننا في هذا الفيلم ندخل للمرة الأولى داخل حدث حقيقي منتزح من داخل التاريخ الفعلي المعاش . ما عجز عنه يوسف شاهين في « جميلة » وحسين صدقي في « بور سعيد » بتحويل الحدث الحقيقي إلى فيلم روائي (بفعل الأغلال الأيديولوجية .. بل والدعائية التي كبلت عملهما ،

والتواطؤ والخيبات : « عودة الابن الضال »
 أو « العصفور » أو « الاختيار » . أو حين اشتغل على
 موضوعاته الأكثر حميمية ، والتي فتح بها الطريق لتيار
 طويل عريض من السينما العربية ستحدث عنه لاحقا :
 الموضوعات الذاتية ، كما في « اسكندرية ليه ؟ » و
 « حدود مصر » و « اسكندرية كان وكمان » هنا ،
 عبر هذه الافلام الثلاثة ويتوفيق متقلّب ، ادخل يوسف
 شاهين في السينما العربية عنصر المرد الذاتي ،
 والاعتراف ، ملقبا على حياته الخاصة وماضيه وصباه
 وطفولته نظرات جريئة ومفاجئة مهدت الطريق لافلام اتت
 في هذا السياق نفسه . متقلّبة أحيانا على ما حققه
 شاهين : مع محمد ملص في « أحلام المدينة » (قصيدة
 سينمائية لطفولة بين الفنيطرة ودمشق في الخمسينات)
 ومع يسرى نصر الله في « سرقات صيف » (عالم الطفولة
 العذب ، وشقاوتها الشاعرية في فيلم يدين لشاهين
 بالكثير) ولاحقا ، مع فريد بو غدير في رائحته
 « حفاوين » أو عصفور السطح (عالم الطفولة ،
 أيضا ، في الخمسينات في حي شعبي تؤسّس عذب ، نال
 إعجابا عالميا كبيرا) .

ولكن إذا كان يوسف شاهين قد لعب هذا الدور ، فإنه
 لعب في الوقت نفسه دورا تأسيسيا آخر ، تضامره على أي
 حال مع صلاح أبو سيف وتوفيق صالح ، وحتى مع
 تنظيرات جماعة السينما الجديدة ، ومع تجديدات سعيد
 مرزوق وحسين كمال ، هو الدور الذي أدى إلى ولادة تيار
 الواقعية الجديدة في السينما المصرية فنحن إذا حاولنا أن
 نعرض على بداية لهذا التيار ، بداية تاشيرة لا بداية حصر ،
 سنعثر عليها في فيلم « أهل القعة » لعلي بدر خان .. هذا
 الفيلم المولود من رحم صلاح أبو سيف ويوسف شاهين
 مباشرة . هنا مع هذا الفيلم يقينا في إطار السينما

الشعبية التي يمكن أن يقبل عليها الجمهور ، وبقينا مع
 النجوم ، وربما حتى مع « النهايات السعيدة » .. لكن
 هذا كله وظف هنا توظيفًا مختلفا ، وحكى بلغة سينمائية
 جديدة : لم تعد سعدا حسنى سندريلا ، صارت عائسا ..
 ولم يعد نور الشريف باش مهندس ، صار لصا ...
 وسيضطر ضابط الشرطة عزت العلايلي لغض النظر لأن
 الزمن لم يعد زمن البطولة والدون كيشوتية الخرقاء . مع
 علي بدر خان في « أهل القعة » صار الدور الأول للمعِين
 القابلة ياسها .. ولأهل المجتمع وقد استسلموا لمصيرهم .
 وفي النهاية أن تكون السعادة بل الإزعاج لقد فتح هذا
 الفيلم الطريق لافلام عديدة .. بل ولتيار سينمائي
 عريض ، إعلامه اليوم هم محمد خان وخيري بشارة
 وعاطف الطيب (بين المعين والآخر) وعلى عبد الخالق
 (في بعض أفلامه) وعدد من « القناسة » من أمثال
 بشير الديك في « سكة سفر » وشريف عرفة في « سمع
 هس » ومغتر راضي ومحمد النجار وبعض الآخرين .
 لكن محمد خان يظل الاشد والأبرز بين أبناء هذا
 التيار ، من ناحية الكم كما من ناحية الكيف ، وكذلك من
 ناحية الثبات عند مستوى من الجودة يصوم من حوله دون
 أن يهبط عنه كثيرا . من « الحريف » إلى « أحلام هند
 وكاميليا » ، ومن « خرج ولم يعد » و « الثار » و « موعد
 على العشاء » و « الرغبة » ، إلى « مشوار عمر » و « زيجة
 رجل مهم » و « سوبر ماركت » و « فارس المدينة » قدم
 لنا محمد خان سلسلة من أفلام تضعه في خانة المجددين
 في السينما العربية ، وتعطيه مكانة متميزة بين أفضل
 المخرجين العرب اليوم .

ما يجعل لمحمد خان أهميته هو في المقام الأول لفته
 السينمائية ذات النبض ، فالكاميرا عنده كاميرا دينامية ،
 والصوت (حوارا وموسيقى وذكريات) يأتي في معظم

الأحيان متكاملًا مع الصورة لا وصفًا لها . الصوت يلعب عنده دور الإشارة (سواء أكان أغنية يشير استخدامها إلى فترة زمنية محددة ، أو إعلانًا يضع مقترجه في مناخ اجتماعي معين ، أو حوارًا من خارج الصورة ، وحتى لغة الحوار عنده دلالات متعددة تستكملها حركة الأيدي وتعبيرات الوجوه) . بيد أن تجديدات محمد خان لا تقف عند هذا الحد ، فالتجديد عنده يطل الموضوعات كذلك سواء أكانت موضوعات مقتبسة أو موضوعية ، كما يطل استخدام ممثليه في أداء أدوار هذه الموضوعات ، فعادل إمام في « الحريف » ، بطل معناد ، ورجل ويحد يعيش وحدته في أدغال المدينة ، ويحيى الفخراني في « خرج ولم يعد » هو الآخر يطل مفننًا تستمعه المدينة فيخرج إلى الريف ليجد شيئًا من سعادة لم يكن يعرف عنها شيئًا . وهند وكاميليا في الفيلم الذي يحمل اسميهما ، خادمتان تبخثان عن حريتهما بأي حال من الأحوال فلا تعثران عليها إلا بعد أن تفسدا كل شيء ، كما هو حال فارس في « فارس المدينة » آخر أفلام محمد خان حتى الآن ، وهو فيلم يعتبر خلاصة للرحلة الماضية من عمل محمد خان السينمائي ، ناهيك عن رسمه المبدع لعالم رجل الأعمال ، في مصر اليوم ، كما كان « زوجة رجل مهم » قد رسم صورة شديدة الجوانية لعالم رجل السلطة في عهد سابق من خلال علاقته المتوترة مع زوجته ومن خلال انكشافه وانكشاف سلطته بالتدريج . فيلمًا بعد فيلم ، عرف محمد خان كيف يبني عملا سينمائيًا ذا وحدة داخلية حادة وجاذبة على الدوام ، أخذًا من نبض المجتمع حرارة مواضيعه وأشخاصه مجددًا في رصد الفيلم لحياة المرأة وتطلعاتها ، وفي اختصار مهن الشخصيات الرئيسية لديه ، من مصور في « ضربة شمس » إلى حلاق نسائي في « دعوة على العشاء » ومن نصاب صغير في « الحريف » إلى رجل أعمال فاضل لانه

لا يتقن قواعد اللعبة في « فارس المدينة » إلى خادمة في « أحلام هند وكاميليا » ورجل مخابرات في « زوجة رجل مهم » ... الخ .

الشارع ونبض الناس

العوامل التي يرسمها خبري بشارة في الأفلام القليلة التي حققها حتى الآن لا تبتعد كثيرًا عن عوالم محمد خان .. لكن المخالعات نفسها تختلف مما يجعل سينما خبري بشارة شديدة التنوع على عكس سينما محمد خان في الأفلام الأربعة التي حققها بشارة حتى الآن (في مجال السينما الروائية) تبدو الثورة واسعة بين فيلم وآخر : فمن عالم الفساد في إدارة المصانع ومحاولات الأشراف القلائل الباقين فضح الفساد (في « العروسة رقم ٧٠ ») إلى عالم الريف وعاداته منظورها إليه بنظرة تكاد أن تكون أنثروبولوجية ، تذكر « بيوميات نائب في الأرياف » لتوفيق الحكيم أو « خليها على الله » ليحيى حقي (في « الطوق والأسورة » المأخوذ عن قصتين للراحل يحيى الطاهر عبد الله) ، ومن عالم البيئة الشعبية عبر حكاية فانت حمامة وبناتها الثلاث وابنها الصغير والنزول المصاحب لحيلتهم اليومية في تسجيل يكاد أن يكون كرونولوجي سسمية حياتهم وبأساليب الناتجة عن المفكر (« في يوم من يوم حلو ») إلى مناخ الكوميديا الموسيقية في « كابوريا » المقتبس عن فيلم إيطالي شهير عن عالم الليل والراقص ينتقل خبري بشارة بين هذه العوالم ، عبر أفلام لا تنفخ جودتها وأستمتاعنا بها ، باعتبارنا أن بشارة لا يزال يبعث حتى اليوم عن نفسه السينمائي الحقيقي ، الذي عثر عليه موزعًا في أعماله السينمائية المتعددة دون أن يعثر عليه متجمعا حتى الآن .

التقليدى فى السينما المصرية : نظام النجوم (حتى ولو بدلت فن استخدامهم) - الحكاية الخطية (حتى ولو وازنت ذلك بديناميكية تقطيعية داخلية) - السرد البسيط (حتى ولو برز تعقيد في مجال « الفلاش باك » او استخدام الحوار عند محمد خان مثلا) .

باختصار ستحّر المخرجون المصريون الجدد والجادون ، إرث السينما ، لكنهم فى الوقت نفسه نزلوا إلى الشارع ، إلى نبض الناس ، توغلوا حقيقة فى العارة فى الريف ، غيروا من مهن أبطالهم ، وبدلوا من علاقة تساهم برجالهم .. وأحدثوا ثورة (لا تزال بسيطة وغير منظورة بوضوح) فى مجال التعامل مع أمور كانت من قبيل المحظورات فى الماضى : العائلة ، المال ، الهرمية ، السلطوية ، أهل الأعمال ... إلى آخره .

ومن المؤكد أنه سيكون من الصعب على من لا يأخذ إرث السينما المصرية وشدة التقاليد فى حسبانها ، أن يفهم المدى الحقيقى للثورة التى حققتها السينما المصرية الجديدة . ومدى الصعوبة التى بها تحقق ذلك الجزء **البسيط** من الثورة المطلوبة حتى الآن .

فى انتظار التبادل

خرج المصرى يكبله ألف قيد وقد يعنعه من مجازفة التجديد اللهم إلا حين يكون هذا الخروج شخص من طراز يوسف شاهين فتحت أمامه أبواب الإنتاج والعرض خارج الحيز الزمانى والمكانى المهود للفيلم المصرى ، فتتمكن من أن يحقق أفلامه على سجيته بصرف النظر عن التابوهات الاجتماعية أو المالية أو حتى السياسية والأيديولوجية . يوسف شاهين يمكنه أن يسمح لنفسه بقول ما يشاء فى فيلم ك « وداعا بونابرت » أو « اليوم

ولكن إذا كان خبرى بشارة قد حقق أربعة أفلام جيدة ولا يزال يبحث عن نفسه ، فإن عاطف الطيب عثر على ذاته السينمائية منذ فيلمه القديم « سائق الأتوبيس » لكنه عاد وضيّعها أحيانا ، ليستعيدها فى أحيان أخرى ، حيث يبدو عمله - على تعدد موضوعاته - متفاوت الجودة فيؤثر نراه متميزا فى « الشخصية » وفى « البريء » وفى « الحب فوق هضبة الهرم » نرى جودته تتدنى فى « قلب الليل » ويمررنا فيلمه « كتيبة الإعدام » فنفضل الاعتقاد إنه ليس من تحقيقه وأتت الميهى يحيرنا هو الآخر ، فهو بعد أن بنى لنفسه شهرة كبيرة كواحد من كتاب السيناريو الواعدين والمجدين ، قدم لنا فى « الأوقات » فيلما متميزا ذكيا وحاذقا ، لكنه عاد فى « سمك لين تمر هندي » ليقدم لنا عملا غير مقنع رغم نواياه الطيبة . وكذلك حال على بدرخان الذى اعتاد تقديم الجيد ، كما قدم المتوسط .. بحيث لا نكاد نذكر من أعماله سوى قلة بينها « أهل القمة » الذى أشرنا إليه أعلاه و « الجوع » و « شفيقة ومتولى » إضافة إلى فيلمه اللطيف القديم « الحب الذى كان الذى كتب له رأفت الميهى يومها واحدا من أكثر السيناريوهات تماسكا .

إلى هؤلاء قدم على عبد الخالق فى « العار » واحدا من أفضل أفلامه وكذلك فعل داود عبد السيد فى « الصعاليك » ، وحلق يسرى نصر الله فى « سرقات صيفية » ، وقدم صلاح أبو سيف عملا تجريبيا طريفا فى « البداية » وتمكن محمد النجار فى « زمن حاتم زهران » من أن يقدم عملا متماسكا ... والملفت أن هذه الأفلام جميعها ، بجيدها وسيئها ، قد حققت نجاحات شعبية لا بأس بها (باستثناء فيلم أوفيلمين) ، ويعود السبب بالطبع إلى أن هذه الأفلام رغم تجديدها فى الموضوعات وأحيانا فى الأشكال السينمائية ظلت خاضعة للإرث

المدارس .. لأنه ليس مسئولاً فيها لا أمام منتج مصري . ولا حتى أمام جمهور مصري

هذا الامتياز الذي كان من نصيب يوسف شاهين حتى الآن توصل إليه ، وإن بطرق أخرى مخرجون عرب آخر ، لبنانيين ومغاربة (من تونس والمغرب والجزائر) بوجه خاص . ولعل ما يسهل الأمر على هؤلاء أن وضعية الإنتاج السينمائي في بلدانهم ، وعلاقة الفيلم بجمهوره تجعلهم أقل انشغالا لطبقات المتفرج والمنتج أو المتفرج الذي هو المنتج الحقيقي في نهاية الأمر .

بشكل عام لا تزال كافة الأسواق السينمائية العربية حتى الآن ، أرض صيد خاصة بالسينما المصرية (الجماهيرية وإن بات الأفلام الطليعيين فيها حصة طيبة) .. من هنا يضع المخرج الآخر في حساب ضرورة (وأهمية) الاستغناء عن تلك الأسواق ، مما يستتبع بشكل بديهي عدم خضوعه لشروطها خير هذا الأمر أو شر ؟ من الصعب الرد بشكل قاطع . مع أن من البديهي أن الفيلم حين يصنع يتعين عليه أن يتوجه أولاً الأمر إلى جمهوره المعنى به . والدوامة تكمن هاهنا : إذ كان الجمهور المتفرش للفيلم يحلقه برهان علوية أو مارون بدادى أو فريد بوغدير أو محمود بن محمود ، مكتسب سلفاً للفيلم المصرى أو الأمريكى أو الهندى .. ما الذى يتبقى لهؤلاء ليلعلوه ؟

هذه الإشكالية لا تزال مطروحة على السينمائيين العرب منذ سنوات طويلة ، في همّ يشتركهم فيه المخرجون الطليعيون المصريون ، من توفيق صالح إلى محمد خان ، ومن يوسف شاهين إلى خيري بشارة .. ولأسباب من الطبيعي أن تكون ذاتية ... إذ أن هؤلاء يعرفون أنه من دون إضافات عربية جديّة من خارج مصر ، سوف تكون

عملية تطوير الشكل واللغة السينمائيين في مصر شديدة الصعوبة على المدى القصير . وأن السينما الجيدة لن يكون بإمكانها أن تكون مصرية فقط ، أو لبنانية فقط أو تونسية فقط ، بل إن الفعل ورد الفعل هنا عملية جدلية وتبادلية في الوقت نفسه إذ هل يمكن مثلاً ليسرى نصر الله أن ينفي أنه لولا « أحلام المدينة » لما كان فيلمه « سرقات صيفية » .. وهل يمكن لغريد بوغدير أن ينكر الانطباع الذي تركته لديه مشاهدته ل « سرقات صيفية » وهل يمكن لمحمد خان أن يتفائل عن الدور الذي لعبه النقاد والسينمائيين العرب من خارج مصر في دعم أفلامه وهل يمكن لأحد أن ينسى الدور التجديدي الذي لعبه « كفر قاسم » برهان علوية في إحداث تجديد في اللغة السينمائية لدى عدد من المخرجين المصريين .. وهل يمكن لبرهان علوية أن ينفي تأثيره بسينما عمر أميرالاي القصيرة ؟ من هنا نفرض أن الأمر سينتهي باتّصاح وتصحق ذلك التبادل .

في انتظار ذلك سيكون على المخرجين الطليعيين العرب ، خارج مصر ، العمل خارج همّ السوق والجمهور ، معتمدين جزئياً ، كما هو حال المخرجين التونسيين ، على جسرهم على يترابز عده يوماً بعد يوم ، ولكن خاصة على الانتشار في الخارج : في الغرب .

قد يجعل تقرير هذا الأمر مرارة إلى الكثيرين . فالغرب لا يمكنه أن يكون حلاً بالنسبة إلى سينما عربية تسعى لإيجاد مكان لها تحت الشمس . ولكن هل شاة أى حل آخر ؟

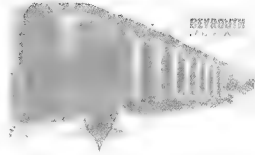
الحال أنه لولا الغرب (إنتاجاً وجمهوراً وتقنات عرض) لما كان بالإمكان تحقيق العديد من أفضل الأفلام العربية التي حققت في السنوات الأخيرة ، من « حلفاوين لغريد بوغدير ، إلى « عرس الجليل » و « ونشيد

منظمة التحرير الفلسطينية ، تساعد في إنتاج بعض الأفلام .. ولكن اليوم انتهى هذا كله . وصار أمام السينمائي العربي واحد من طريقتين : إما أن يعتمد على تمويل الجمهور (وبالتالي المنتج) العربي لفيلمه بكل ما يتوجب على ذلك من خضوع للمقاييس والشروط المعروفة . وإما أن يتجه إلى الخارج للاعتماد على الهيئات الرسمية أو التلفزيونات ، أو حتى منتجي القطاع الخاص .

وإذا كان عدد كبير من المخرجين غير المصريين وجدوا أن ليس أمامهم سوى اتباع الطريقة الثانية ، رغم كل مطباتها وشروطها هي الأخرى .. فإن هذا قد أعطى السينما العربية في الحقيقة فرصا من نوع لم يكن متوقعا .. فرصا أدت وستؤدي إلى خلق التيارات الطليعية المقبلة في السينما العربية . ولعل أهم ما يمكن قوله في هذا المجال ، هو أن الاهتمام الغربي الذي كان في أول الأمر أبويا ينطلق من النوايا الطيبة . ومن نوع من النزعة العالمية المثالية ، ألحق في حينها ضررا كبيرا في الإنتاج السينمائي الغربي حين كان يتقبله على علاته ، ويمنحه الجوائز لأسباب لا علاقة لها بالإبداع السينمائي نفسه اختلف توجهه في السنوات الأخيرة ، خاصة بعد أن فرض سينمائيون عرب كثيرون حضورهم غير جودة أفلامهم ، وليس عبر العلاقات الشخصية أو استخدام لعبة الأبوية .



« أفلام المدينة » لحمد ملس : حديث الذات الجديد .



من « بيروت اللقاء » لبرهان طوية : لغة الحب الصعبة .

الحجارة ، لميشال خليفى ، إلى عدد كبير من أفلام برهان طوية ، من « لا يكتفى أن يكون الله مع الفقراء » إلى « رسالة من زمن المنفى » مروراً ب « بيروت اللقاء » و « رسالة من زمن الحرب » وصولاً إلى فيلمه الذى لم يكتمل بعد « السد العالي » ولولا هذا الغرب لما كانت ممكنة لعدد أفلام ماريون بيداى (« أرض الفصل والبيخود » « مارا » ومؤخراً « خارج الحياة » وفيلم الطيب الوحيش الجميل عن « قيس وليلى » وسلسلة الأفلام التى يحققها بإبداع بصرى وتجريبية شكلية حاذقة الناصر خمير (« طوق الصمامة المفقود » بعد « الهاشمين » ولما كانت ممكنة أفلام مرزاق علواش « حب من باريس » ومحمود الزمورى ومحمد الأخضر حامينا . وخاصة أفلام التونسي رضا الباهي الذى كان من أوائل الذين شقوا طريق المبدعين السينمائيين العرب إلى الانتاج والجمهور الغربيين (فى « شمس الضبايع » كما فى « أفلامه اللاحقة الأخرى) ...

الترياق من هناك

في أوائل السبعينات كانت قطاعات عامة في دول كالجزائر وسورية .. وحتى في المغرب وتونس ، ولدى

يكون فعل إحسان يقدم لسينمائي مضطهد في بلده ... صار العون جزءاً لا يتجزأ من العون الذي يقدم إلى السينما الفلسطينية في العالم كله حمزة مارون بغدادى كحمزة أندريه زولاوسكى ، منتج برهان علوية وفريد بو غدير ربما يكون هو نفسه منتج أو شبيما أوثير أنجيليولوس ، والرائحل براد جانولف .

هذا الواقع أعطى للسينمائي العربي حريات جديدة ، على المستوى التعبيري لم يكن الأكثر تفاؤلاً أوائل السبعينات يحلم بها : صار بإمكان ميشال خليفي أن يقول القضية الفلسطينية بلغة رائعة تختلف عن لغة السينمائيين المناضلين (في « عرس الجليل » خاصة) ، وصار بإمكان برهان علوية أن يقول المنفى والحرب اللبنانية عبر لغة الذات دون أن يخفى رقابة جمهور لم يعتد هذا النوع من الأفلام ، كما صار بإمكانه أن يطور لغته السينمائية ليخرج من حلقة « شان كونتر شان » المهمودة . ومكنت هذه الحرية مارون بغدادى من قول الحرب بصراحة وقسوة من دون أن يقدم تنازلات لأحد وإذا كان فريد بو غدير قد تمكن من أن يطلق الفنان لمخيلته ولكاميراه في « حقاوين » ، فما هذا إلا لأنه حين كان يصور الفيلم كان يعرف سلطاً أنه ليس محكوماً بمنطق معين مرسوم سلطاً ، ولا بتصويرات راسخة لدى جمهور محدد . وكذلك الحال مع الناصر خمر الذي لم يحد يخطئ أن يخوض التجربة الشكلانية على سجيته فيحول فيلمه « الهائمون » ، مثلاً إلى قطعة فنية من نوع نادر ، وإلى عمل بصرى أعزّاه .

هروباً من الأسر الجديد

المنتج الغربي يلعب اليوم دوراً كنا نأمل أن يلعبه المنتج العربي فلم يفعل . وكنا نأمل أن تعلمه التلغزة



« عرس الجليل » لميشال خليفي . سينما فلسطينية من الدم .

في هذا السياق لعب يوسف شاهين دوراً أساسياً حين اكتشف نقاد غربيين صحاب على أى حال ، بعض أفلامه (ثبني جان — لوى يودك ل « الأرض » ثم تبنى « كراسات السينما » بعد ذلك ل « العصفور » « والهرم » « الأساس » و « ويونايرت ») ... ولقد خلق هذا الأمر انعطافة في التعامل مع السينما العربية ، عاد وعززها الحضور الذي مارسته ، في المهرجانات وعلى شاشات التلفزة وفي بعض صالات الفن والتجربة ، أفلام برهان علوية وريشا الباهي والناصر خمر وسهيل بن بركة ومزيان علواش ومؤخراً مارون بغدادى وقبله محمد الأخضر حامينا ... لقد أدى هذا التراكم إلى لفت الأنظار إلى هذه السينما العربية الطليعية ، فلحق المنتجون بالنقاد ، وصار السينمائي العربي اليوم مطلوباً ... بل وانسحب الأمر نفسه على بعض الأفلام المصرية مؤخراً .. بعد أن كان الاعتقاد سائداً بأن ليس في مصر سوى يوسف شاهين وصالح أبو سيف وتوفيق صالح . اليوم بدأت تكتشف الأفلام محمد خان وخمير بشارية وتشارك في المهرجانات ... جنباً إلى جنب مع أفلام علوية وخمير ويو غدير وغيرهم .

من هنا كل العون المقدم للسينمائي العربي عن أن

العربية فلم تفعل . لهذا نجد المخرج العربي الجديد اليوم يراهن على قدرته على اجتذاب منتجه الجديد بالاشتغال أكثر على مواضيعه وعلى أفلامه بشكل يجعلها قادرة على أن تعتمد في المنافسة مع ما ينتجه ذلك الغربى عادة . اليوم لم يقدم مارون بدادى أن يكون فيلمه أفضل مما يتحقق في لبنان ، ولا عاد برهان علوية لو فريد بو غدير أو الناصر خمير أو ميشال خليفي ، مهتمين بتخل رضى الموزع والمنتج العربى اللذين « يعرنان السوق العربية جيدا ويعرفان ما تريد » صار هدفهم اليوم تطوير فنهم إلى مستويات لم تكن مطلوبة من قبل .

طريق إلى العالمية ... له تكون مواربة ... لكنها طريق على أى حال .
وهى في الوقت نفسه طريق . ولو مواربة ، إلى المحلية أيضا .

وإن نتحدث هنا عن أفلام ميشال خليفي وفريد بو غدير ورضا الهياوى والناصر خمير ، لفتى لولا نجاحها في الخارج لما قبض لها أن يحس بها أحد في الداخل . وإن نتحدث عن الحماية التي بات الخارج يؤمنها لمبدعين من طراز يوسف شاهين ومحمد خان ، بين آخرين .

سنحدث عن أمر آخر .. نبدأه بالسؤال : هل في مصلحتنا ياترى أن يستمر الوضع على ما هو عليه ، مما يهدد بأن يعضى المخرجون العرب الطالعين أكثر وأكثر في الابتعاد عن مجتمعاتهم وسط منافسة لـ « الخارج تشدت من جهة ، أو بواقعهم المزدحج اسرى رأس المال الغربى الذى يطلّهم يوما — وهو يفعل هذا بين العين والآخر ، بشروط ومواضيع (إشارة أو معادية لاجتماعاتهم أو ما شابه ذلك كما كان الحال مع بعض ما أنتجه شاهين وحامينا ، مثلا لا حصرا) فيضطرون للضخوضوخ لأن

لا أحد يريد أن يكون بطلا أو شهيدا أو الأثين معا ، وخاصة أنهم سيكتفون قد دخلوا اللعبة وخضعوا لقواعدها ؟ جوابنا على هذا السؤال واضح .

إنّ أين يمكن الأمل ؟

في مكان آخر تماما . فالواقع أن في هذا الأمر جدلية بدا البعض يدركون أبعادها .. إذ تماما ، كما إن السينما المصرية الجديدة والجديدة خلقت في السبعينات مخرجيها كذلك خلقت منتجيها (حسين القلا ، كنموذج طيب ، يؤنتاجه لعدد كبير من أفضل أفلام الثمانينات) وخلقت جمهورها ، بالتدريج هذه المسألة تتكرر اليوم وإن بشكل أكثر حياء ويطئا فلحال أن النجاح الذى تحقّقه هذه الأفلام في الخارج ، وهو نجاح تراكمى . بمعنى إن كل فيلم ناجح يعكس نجاحه على الأفلام التالية كما أسلفنا وهذا النجاح التراكمى يتمكّن ل إقبال الجمهور في الداخل مما يؤدى إلى ولادة حقيقية — وللمرة الأولى في تاريخ السينما العربية — لفرض بين الجمهور يتبعه فرز بين المنتجين .. بحيث صار هناك اليوم منتج عربى للفيلم العربى الجديد .. والنموذج : أحمد عطية (الترنس) ونور الدين صايل (المغربى) .. الأول ساهم في إنتاج بعض أفضل ما تحقق في تونس مؤخرا (أفلام نورى بو زيد ، وفريد بو غدير) ويتّجج الآن فيلما جماعيا يشارك فيه ستة مخرجين عرب ، والثانى أنتج أكثر من فيلم في المغرب قبل أن ينقل نشاطه إلى فرنسا .

ميزة هؤلاء للنتجين تكمن في اختلاطهم .. فهم ليسوا تجارا بالمعنى المتعارف عليه للكلمة هم يرغبون في تحقيق أفلام جيدة ، ويقومون بشبكات علاقات مع مؤسسات الإنتاج الأجنبية من سينمائية وخاصة ، من سينمائية وتلفزية ، تضمن للمخرج العربى إنه لن يكون وحيدا في المجابهة . وهؤلاء المنتجون يقيمون مع المخرج العربى



« اليوم السادس » يوسف شاهين : مخاطبة من إن ؟

وخاصة عند سينمات وطيدة الأركان ، ببطء ولكن بفعالية ... ولتلاحظ جميعا . كيف أن التجديدات التي أضافها ، مثلا ، شبان السينما المصرية في السبعينات والثمانينات ، إلى جهود وابتكارات آباء الحداثة السينمائية ، عادت وأثرت في أعمال هؤلاء بشكل لا يمكن نكرانه ..

ولى هذا كله حلقة مفقودة نجد أنفسنا مرغمين على التساؤل عنها في خاتمة هذا الكلام أين التفزة العربية في هذا كله ؟

الطليعى علاقات فنية راعية . ولى اعتقادنا إنهم وغيرهم ومن سيبرز في المرحلة المقبلة سيشكلون فرصة حقيقية للسينما العربية الجديدة ، تماما كما كان حال حسين القلا في القاهرة في الثمانينات ، وكما كان رمسيس نجيب وبعده القطاع المصرى العام ، وكذلك القطاع العام في الجزائر وسورية ذات يوم .

ولى اعتقادنا أن السينما الطليعية العربية بواقعها وحظوظها وتنوعها ، تشكل في حد ذاتها فرصة طيبة للسينما العربية ككل .. لأن التبدل يحدث في العادة ،

«إبداع» في الصحافة الفرنسية القلم يواجه السيف

«فرج فودة» «محمد سعيد المشعلوى» ، «فؤاد زكريا» ، «حسين أحمد أمين» .. السياسى ، والقاضى ، والفكر ، والدبلوماسى .. كلهم مسلمون ، تجمعهم نقطة مشتركة : أنهم يقاومون بكتاباتهم التيار المطلب بإقامة دولة دينية .. والكتابات التى تشتهر بهم ، كما شهرة بنجيب محفوظ من قبل ، وتعتبرهم من أعداء الإسلام . يستوى فى ذلك رأى «المتطرفين» الإسلاميين ، ورأى «المعتدلين» من شيوخ الأزهر (سوريون الإسلام السنى) .

والنتيجة ، أن هذه الأسماء أصبحت مسجلة فى «قوائم الموت» التى أعدتها الجماعات المتطرفة . بل إن سيف «دموقليس» الذى تحول فى يد هذه الجماعات إلى كلاشنكوف ، سقط بالفعل على عنق «فرج فودة» .

لقد كان عليهم أن يبدلوا بفرج فودة ، لأنه كان أكثر الكتاب المناهضين لهم حدة . كتابه الأول «قبل السقوط» الذى نشر عام ١٩٨٤ ، أوقف شعورهم من شدة الهياج . والكتاب ، فى الحقيقة ، عبارة عن نقد منظم لمعتقدات هذه الجماعات السياسية ولزعمائها .

يقول «فرج فودة» مهاجماً شعار الإخوان المسلمين الذى يجمع بين القرآن والسيف : «من المؤسف أن هذا السيف يهرج من رعوس المسلمين لفر ما يهرج من رعوس الوثنيين» . وهو يحدد فيقول : «إن «ثلاثة عشر قرناً فى تاريخ الدولة» ظلت فيها المعارضة تضرب

La plume contre l'épée

Un sultan, le 8 juin de l'Émirat, la semble avoir renforcé
l'importance des autres écrits anti islamistes



Le 8 juin, le sultan de l'Émirat, la semble avoir renforcé l'importance des autres écrits anti islamistes

Les autres écrits et vous le savez

Le 8 juin, le sultan de l'Émirat, la semble avoir renforcé l'importance des autres écrits anti islamistes

Le 8 juin, le sultan de l'Émirat, la semble avoir renforcé l'importance des autres écrits anti islamistes

Vladimir Bouclier

بالسيف . « وفي رأيه ان « تطبيق الشريعة لن يؤدي إلا إلى دولة دينية ، والدولة الدينية دولة شمولية ، تزعم ان الله هو الذى منحها السلطة » . وهو يهاجم أيضا حجة الإسلاميين التى تقول : إن تدهور شروط الحياة في مصر ناتج عن عدم تطبيق الشريعة : يرد قائلا : « وكيف نفسر إذن ارتفاع مستوى الحياة في الغرب ؟ »

لكن اغتيال فرج فودة أحدث فيما يبدو تأثيرا متناقضا لما كان يتماهى المتطرفون الإسلاميون . لقد أثار في الحقيقة سخطا عاما في أوساط المثقفين . وهذا ما عبر عنه العدد الخاص الذى أصدرته مجلة « إبداع » في هذه المناسبة . فقد كتب إدوار الخراط مقالة في هذا العدد يداهمها بهذه العبارة : « سقط فرج فودة شهيدا » . أما الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي فقد تصدرت العدد قصيدته التى تبدأ هكذا : « دمه الذى اهريق في أقصى المدينة وردة » .

ويرد المستشار سعيد العشماوى على التحدى ، مؤكدا لنا أن « الرصاصات لم تفعل إلا أن تثبت عزمه على الكتابة » ، وهو يعلم أنه مطلوب من هذه الجماعات . لكن الأظهر لم يستطع أن يصادر كتاب « الإسلام السياسى » (ترجم الكتاب إلى الفرنسية . وصدر من دار لأكوفيرت عام ١٩٨٩) ، وهو مقالة يؤكد فيها الكاتب من أول سطر أن « الله أراد للإسلام أن يكون دينًا ، لكن البشر يريدون من الإسلام أن يكون سياسة » . وقد ظل كل هؤلاء ثلاثة عشر قرنا يعمون — كما يقول عشماوى — في هذا « الخطأ الذى كان ثمرة لمزعجت عدوانية ، أدت دائما إلى سياسات دموية مستبدة » ، تنستمر بالإسلام .

والزلف يتهم من يسميهم « البدو الجدد » باختزال الشريعة الإسلامية ، وتحويلها إلى مجرد « عقوبات دموية » . في هذا الصدد يؤكد أهمية التمييز بين الشريعة والفقه . فالشريعة وحى إلهي ، لكن الفقه تفسير وتأويل من البشر . والخطأ يقع حين يخلط البعض بينهما . ويتكلم عن التفسير كأنه أحكام منزلة .

وهو يقترح في النهاية « ميلادا جديدا للإسلام يثاقس على مبادئ التجديد والتحديث . ويمثل يروح الإسلام تمثلا عميقا ، يواجه به الحاضر والمستقبل » .

أما حسين أحمد أمين . فهو الآخر يعمل على تحديد الفكر الدينى وذلك في « دليل المسلم الحزين لدخول القرن العشرين » — ترجم الكتاب إلى الفرنسية ، ونشرت دار لأكوفيرت هذا العام مع تعديل بسيط في العنوان ، يدل على حسن الظن بنا — فقد رأى المترجم أن القرن العشرين يكاد ينتهى . ولهذا جعل الكتاب « دليلًا لدخول الألف الميلادية الثالثة » .

ويذكر المؤلف أن « الأزمة البريجية في الغرب ترددت أصداءها لدى من أخذ عنه نصيبه » :
فما يترك بحال المجتمعات الإسلامية التي يمكن القول ، دون كبير مبالغة ، بأن أفرادها انتقلوا
دفعاً واحدة تقريباً من ركوب الجمل إلى ركوب السيارة والطائرة . وقد ظنوا أنهم سيجدون
فيها « الترياق » ، لكن أيديهم لم تك تبلغ الثمرة « حتى بدت لهم تلك الثمرة معيبة فاسدة » .
والإصلاح فيما يرى حسين أحمد أمين لا يتحقق من خلال الأخذ المفرط بالحضارة الغربية ،
بل يتحقق « من خلال تنقية الإسلام ذاته مما علق فيه من شوائب » . ومنها بعض التفسيرات
المغلوطة للقرآن ، والأحاديث التي نسبت إلى النبي ، وهي في الحقيقة منتحلة موضوعة
لغرض هذا الرأي أو غيره . وبعض ما جاء في السيرة النبوية مما كتب ليوافق عصر المؤلف ،
أو يدافع من قلوبه ، دون أن يكون له سند من التاريخ .

أما فؤاد زكريا ، فيقول في كتابه « علمانية أم دولة دينية » صدر بالفرنسية في العام الماضي
عن دار لاكوفريت : — « العرب الآن في موقف الاختيار . فالأمن لن يتحقق بأي درجة خارج
مجتمع علماني ، لكن هذه العلمانية يجب أن تكون مصحوبة بضمانات « الحرية والديمقراطية »
الماخوذ بها في كل العالم . وفؤاد زكريا ينقد في هذا المجال عدة نظم « تقدمية » ويعدها مسئولة
عن ظاهرة التطرف الديني ، « فلا شيء يمهّد لحكم رجال الدين الفضل من حكم العسكرية » .

ت : أ . ع . م

ورقة عمل للمسرح المصري

الاستفتاء الانتقائي المتعجل والإثارة الصحفية ، الأمر الذي لم يشر إلا بعض أفكار هنا أو مقترحات هناك ، فلم تأخذ سياقاً منطقياً متسقاً وواضحاً ، لذا لم تحسم القضية ، أو على الأقل تناقشها على ضوء المعنى الثقافي والاجتماعي للفن المسرحي والذي نراه متمثلاً في :

١ - ترقية الفن المسرحي المصري فكراً وفناً وأداءً وحرفة ونظاماً في اتجاه التعبير العميق عن الشخصية المصرية : تاريخها وواقعها وآمالها وطموحاتها ، كي يلعب الفن دوره المباشر والمنور والقائد ، مثل ذلك الدور الذي لعبه في

والذي تقدمت فيه تلك الحركة المسرحية الجديدة الحرة خطوة واسعة نحو أهدافها ، وأهمها : الحرية والرقى ، فكان لهذا المهرجان صدى كبيراً في الوسط الثقافي والفني المصري ، وكان من نتائجه أن فجرت إحدى الصحف اليومية حواراً حول مصيرية مستقبل الصيغ الإنتاجية القائمة في المسرح المصري بكافة قطاعاته ، ومدى تعبير هذه الصيغ عن الفن المسرحي الحقيقي . وعن طموحات الحياة الفنية المصرية ، وعن حاجات الجمهور ومتطلباته من الإنتاج المسرحي القائم . وبالطبع لم تأخذ هذه الحوارات صيغة الدراسة المناضجة بقدر ما أخذت صيغة

منذ انتهاء المهرجان الأول للجماعات المسرحية الحرة في ١٩٩٠ ، وهو المهرجان الذي أعلنت فيه هذه الجماعات عن نفسها ، لم ينقطع حلم أعضاء هذه الجماعات بتغيير صيغة إنتاج المسرح في مصر بشقيه البيروقراطي والتجاري على السواء ، حيث لم تعد تلك الصيغة ملائمة لمتطلبات حرية التعبير الفني ، سواء لدى الفنانين أو عند الجمهور ، كذا لم تعد صالحة لتوفير شروط ترقية الفن المسرحي المصري ورفعة مستواه الموضوعي والجمالي .

وسعيًا وراء هذا الهدف أقيم المهرجان الثاني في ديسمبر ١٩٩١ تحت عنوان مسرح يوسف إدريس »

مطلع القرن نقولا حداد وسلامة حجازي وإدوار مرقص وفرح أنطون وجورج أبيض وعزيز عيد ونجيب الريحاني وسيد درويش ومحمد تيمور ويوسف وهبي وأمينية رنق ومحمد بيومي وكامل الخلعي وعبد الحليم دلاور ودواد حسنى وفاطمة اليوسف ومثيرة المهدي ومريم سماغ وعثمان جلال وأمين صدقي وعبد الرحمن رشدي وزكي طليمات وإبراهيم رمزي ومحمد توحيد السلحدار وأحمد شوقي وتوفيق الحكيم وخليل مطران وحسين رمزي وعلى الكسار وبهرم التونسي ويديع خيرى وعباس علام وعبد الحميد حمدي وزكي عكاشة وعبد الحميد حلمي وفاطمة رشدي وغيرهم الكثير .

٢ - توسيع رقعة الجمهور بالوصول إلى القطاعات الصامتة من جمهور المسرح الذي يكاد يكون امتنعا أو منقطعاً عن المشاهدة احتجاجاً على جمود إنتاج مسرح الدولة أو أورادته ، ونفورا من ابتذال القطاع التجاري وسوقيته وانحطاطه الفكري وتدنیه الروحي وترخصه الذوقي . هذا التعمق الجماهيري نرى أنه لا يتحقق إلا عن طريق البحث عن وسائل استعادة هذه

الجماهير (التي تقدر بـ ٥ مليون مواطن على الأقل) .

٣ - تصحيح مسار القطاع المسمى بالخاص وترقيته بأسماليب النقد البناء والمنافسة الفنية بعروض ناجحة جماهيريا وفنيا لا بالتضيق عليه مهنيا أو تسويقيا أو رقابيا ، وإنما بهدف جذبِهِ من وحدة الترخص والابتذال، التي وجدها بعض منتجيه أسهل وسيلة للكسب غير المشروع بالمعنى الأدبي والفني بل والصرف أيضا . وهو الأمر الذي حلقه المثقفون والنقاد في عشرينيات هذا القرن عندما أنشئوا فرقة عبد الرحمن رشدي لمواجهة أسلوب الفودغيل الميتزل ونجحوا في القضاء عليه وجذب أصحابه إلى الكوميديا الرقيقة. لماذا لا يكون مثقفونا ونقادنا الآن على المستوى نفسه من المسؤولية الاجتماعية والوطنية التي كان عليها المسرح المصري (غير الحكومي) في مطلع القرن ؟

٤ - إيقاف قيادات مسرح الدولة وإزاحتها بالأهداف المعلنة لهذا القطاع في صميم قانون إنشائه ولائحته . مع وضع ضمانات لتحقيق هذه الأهداف وهي الضمانات التي

نراها تتمثل في :

١ - رفع العيب المالي والإداري المركزي عن كاهل الدور المسرحية (الفرق) بإعطائها الأولوية والاستقلالية في وضع خططها الإنتاجية ، حيث إن أغلب بتود الميزانية تستنفد في مبنى ٢٧ عبد الخالق ثروت ولا تستنفد على خشبة المسرح المصري .

ب - تعديل الوضع الراهن في قيادة المسارح (الفرق) فلا تصبح سلطات المدير (المخرج غالبا) مطلقة حيث يجب أن يُنتخب له مكتب فني من الفنانين النقابيين فقط يكون له سلطات ، ويعين نائب مدير ينوب عنه في كل سلطاته ويشاركه فيه باختصاصات محددة وبذات أهمية ، وسكرتير عام للشئون الفنية مؤهل تأمليا خاصا وعاليا .

ج - تمنح كل فرقة الحق والحرية في تسويق العروض وبيع أشرفتها المسجلة بالفيديو والأUDIO « الموسيقى والأغاني وكذا تحريك أسعار التذكرة على أن تعد الاسعار الحالية حدا أدنى .

د - إعادة النظر في أسس تشغيل الفنانين واستثمار طاقاتهم ومنع الطفيليين وغير المؤهلين فنيا

(لا يقصد بهم غير الحاصلين على المؤهلات) ووضع نظام واقعى للأجور والحوافز تشجيعا للفنانين .

هـ - أن يقتصر عمل قيادة الهيئة على دورها القيادى فى رسم السياسة العامة والتخطيط والرقابة الفنية والمتابعة فقط ، فضلا عن التمثيل الاعتبارى الرفيع .

و - خلق قطاع ثالث جديد ، يتخذ صيغة المسرح المستقل المعان كما كان الحال مع فرقة انصار التمثيل وفرقة « المسرح الحر » وغيرهما قبل قيام مسرح القطاع العام ، بل وأثناء بدايته وحتى عام ١٩٦٢ تقريبا تلك الفرقان اللتان حملتا مقابى الرسالة المسرحية الجادة والمستقلة وأبرزت مواهب جديدة فى مجالات التأليف والإخراج والتمثيل والنقد . فهى إذن صيغة ارتبطت بازدهار المسرح المصرى ويمكن تطوير هذه الصيغة كالتالى :

١ - تشجيع إشهار جمعيات ثقافية مستقلة يكون ضمن مهامها إنتاج الفن المسرحى الرفيع مع منح كل منها إعانة لا تقل عن عشرة آلاف جنيه سنويا

ب - اقتراض هذه الجمعيات من صندوق التنمية الثقافية فى الإنتاج

الأكثر تكلفة ، وفقا للشروط والضمانات البنكية المعروفة .

د - تخصص دور المسرح التابعة لمسرح الدولة - إلى جانب برامجه - لعروض هذا القطاع عن طريق الإيجار ، مع تقديم كافة الخدمات الإنتاجية مقابل التكلفة الفعلية دون شبهة ربح أو تكسب ، ووفقا للأنحة سعرية محددة وتفصيلية .

هـ - دراسة صيغة للإنتاج المشترك بين الدولة وفرق هذا القطاع الجديد الثالث (الجمعيات الثقافية المشهرة) ، وكذا الفرق الحرة ، حيث تقدم فيه هذه الفرق المستقلة إمكاناتها الفنية والبشرية وتقدم فيه الدولة خدماتها الفنية وباقى مسئوليات الإنتاج ، على أن تحصل هذه الفرق على نسبة من إيرادات الشباك .

الجماعات المسرحية الحرة والتجريب .

من البداية بمكان أن التجريب المسرحى لن يولد بين يوم وليلة ، خاصة فى ظرف مثل ظرف الحركة المسرحية المصرية الآن ، حيث تفتقر إلى المقومات الضرورية الأساسية ، فلن تتحول العروض المصرية بمجرد اشتراكها فى المهرجان التجريبى -

إلى عروض تجريبية مما رأت المسافة شاسعة بين المسرح المصرى وبين مفهوم التجريب ومهاراته وأدواته ، منها - على سبيل المثال - أن المسرح المصرى لم يستهلك المتاح له من فنون المسرح وأفانه وعلموه ، فضلا عن تلك القيود البيروقراطية التى تكبل مسرح الدولة وسره التخطيط وعدم وجود حركة نقدية علمية حرة ومتطورة ، وفقر الأساليب التعليمية السائدة وأرتباك مناهجها ، وضيق الأفق الناجم عن نقص الاحتكاك العالمى بمراكز الإبداع والتأثير المسرحى فى مختلف بقاع العالم ، وكذا نقص الترجمات عن مختلف المفكرين المسرحيين .. وغير ذلك من الأسباب التى لا تجعل من التجريب شعارا مفهوما ومجديا ،

وإنما تجعل منه مجرد نشاط بيروقراطى موسمى ، تسعى فيه الإدارات المسرحية وغير المسرحية لشغل الأماكن المخصصة لها فى كشوف العروض والمكافآت وأجهزة الإعلام ، الخ . فمهرجان القاهرة للمسرح التجريبى لم يزل مجرد ظاهرة مسرحية لبعض الفرق الأوروبية (فى الغالب) والعربية والمصرية ، بعضها جاد فى الفن

المسرحي ، وأقلها جاد في التجريب ، وبعضها الآخر لا علاقة له بالتجريب ، بل إن فرقا لا علاقة لها بالمسرح على الإطلاق تأتي إلى هذا المهرجان من بلادها على طريقة (للسفر سميع فواند) .

إذن فالوجه الغالب حتى اليوم أن المهرجان فرصة للقاء « ما » فني وشبابي من دول مختلفة ، مما جعل نتائجه خاضعة للصدفة إلى حد بعيد . وبالرغم من تحفظاتنا على شعار التجريب على إطلاقه والسبيل الحالية التي تزعم أنها تحققه ، فإننا نؤمن بسمو المعنى وأهمية فكرة المهرجان في حد ذاتها التي تتيح لنا فرصة مشاهدة أنفسنا من خلال المسرح الآخر ، وذلك على أقل تقدير .

ولكي نضع إصبعاً قويا وأثقا على النقطة الرئيسية ، فإننا نسمح لأنفسنا بإبراح شعار آخر هو « النهضة » المسرحية المصرية ، النهضة القائمة على « الحرية والجمال » واستحياء اللذلات التاريخية لهذه اللفظة ، سواء ما تم في أوروبا وما يجب أن يتم في مصر ، فإننا نجد أن كلمة « النهضة » تقف فاصلا بين عصرين ، فإما أن نكون خارج سياق التاريخ (أي التخلّف)

أو نكون داخله (أي التقدم) ، نرجو أن نخرج بهذا الشعار من العصر الأول وننتقل به إلى العصر الثاني ؛ أي من التخلّف إلى التقدم فنلتصق بإيقاع العصر . وإن يكون هذا العبور إلا عن طريق نهضة مسرحية شاملة فكريا وفنيا وتقنيا وإنتاجيا ، نهضة تبدأ بوعي الجماعات المسرحية الحرة بطبيعة الواجب المسرحي الملحق على عاتقها تجاه مستقبل الإنسان المصري ، وهو واجب الفن الحقيقي ومسؤولية الفنان الحقيقي نحو فنه وشعبه .

— فتدريب الممثل ذهنيا وانفعاليا وبيديا وصوتيا يطلق أرقى وأعرق الطاقات الإبداعية والمهارات التعبيرية لديه .

— وتمكين المخرج ومجموعة فنانيه على تصميم المكان المسرحي بأقل إمكانات ممكنة وبتكلفة زهيدة وبخامات بسيطة متاحة ، يصير الفنان من قيود المال والإدارة ، ويدفعه لاستكشاف عوالم جمالية جديدة .

— ووضوح الفكرة وتقديمها في أرقى صورة من الناحية الجمالية يكشف عن الصفاء الروحي والذوق الفني والثقافة الرفيعة لدى الفنان .

فلا تتحقق مثل هذه الأمور السهلة الممتعة إلا من اختيار ذكي وخاص لـ « موضوع » أو « حالة » أو صورة أو « صيغة » مسرحية تتبّع أفضل الطرق للتعبير عن مكوناتهم الإنسانية .

فالعروض المسرحي — بكل مكوناته وبنيته — الذي يتسق مع طموح « النهضة » جوهرًا ومرميًا وسماءه ذلك العرض الذي يطرح سؤالاً أو تساؤلًا جديدًا ، أو يجيب إجابة جديدة على حيرة قديمة ، فلنضع إلى هز المؤلف والمستقر شريطة أن يكون هز المؤلف والمستقر قد أصبح غير صالح لزماننا الجديد المأمول والإيقاع عصرنا المباحث . إن الفن في مصر لا بد وأن يجد له مكانًا مرموقًا يعبر عنا في زحام العالم في القرن الحادي والعشرين ، وهو لم ولن يتحقق بدون حرية الفنان وتطوير أدواته الفنية أو بالبحث عن توظيف فني جديد لها .



الإرهاب والكباب



إذا كان الفنان التشكيلى يحاول احتضان الأشخاص والأجواء بين جنبات لوحته .. والمشاعر، على طول سطور قصيدته .. فميدمو العمل السينمائى يحاولون تجسيد الحدث .. فهم يصورون تحركاته من موقف إلى آخر ومن مواجهة إلى أخرى .. وكأنه كائن حي قد ولد عند بدء الفيلم ونما خلال فصوله وأتم حياته أو مرحلة من مراحلها عند خاتمته .

وإذا تباين الأحداث فيما بينها فتتدرج من أحداث يومية اعتدنا عليها إلى أحداث مثيرة تجذب اهتمامنا .. إلا أننا نجد دائماً على

قمة عالم الأحداث الواسع تلك التى لا تحتاج من يعلق عليها أو ييوج بمضموناتها فإنها تتكلم عن نفسها .. إنها تتنطق بمعانى الحياة بحكمة

المفكرين وبلاغة الشعراء . لقد كان هذا ما عشناه مع فيلم « الإرهاب والكباب » حيث الحدث البليغ .. الحدث الذى يقول الكثير .

الفيلم يدعونا إلى حوار التشويق والمتابعة اللاهثة مع حدث بسيط أو لعله بدأ بسيطاً كحدث يومى يمر بأى واحد منا .. لكنه لا يلبث أن يستحيل إلى موقف اجتماعى آمنى خطير في قلب العاصمة يلجأ أجراً المواجهات بين المواطن البسيط والحكومة .

والإبداع هنا على مستوى الفكرة الرئيسية هو أن الحدث الذى نعيشه بكل مراحله من خلال الشاشة والذى لا يتجاوز اليوم الواحد يجمع بين الواقعية التى نعيشها في حياتنا اليومية والسانتازيا التى تمر كحلم عجيب يمتد خلال ٢٤ ساعة لينتهى عند فجر اليوم التالى وكأن شيئاً لم يحدث .. وكأنها رؤيا تنزل على الناس في غيبة من الزمن لتفتح أعينهم على حقائق حياتهم التى عاشوا عنها غافلين .

ويستمد الحدث واقعيته من أنه يبدأ .. ببساطة .. بمشادة تحدث بين مواطن مثلنا وبين موظفين متسيبين ، لكنه يستمد جذته وفرديته من التعقيد

غير المتوقع الذى يقع بعد هذه المشادة ليوقف نبضات أمة بأسرها على مدى ساعات تبوح بأجرا معانى العدالة وحق الإنسان في الحياة الكريمة .. كيف رأينا كل هذا ؟

لقد صاغ هذا الحدث بكل أبعاده من فكر وصورة وجو عام أربعة مبدعون التقوا من قبل في عمل ناجح وهو فيلم « اللعب مع الكبار » .. فينبما بنى كاتب السيناريو « وحيد حامد » هيكله المتناسك وحول المخرج الشاب « شريف عرفة » هذا الهيكل المكتوب إلى كائن مرئى يتحرك أمامنا أضاف ببراعة وتجديد « مودى الإمام » جوه العلام بموسيقاه الحية المتنوعة والتي جعلت لذلك الحدث نبضا وأثينا وضحكات تدوى في أرجاء ذمولنا .

وإذا كان لكل من الثلاثة إبداعه المتميز فإن « عادل إمام » الذى قام بدور المواطن البسيط الذى وجد نفسه بدون مبرر إرهابيا .. كأن له أذاه المبدع أيضا .. فهو هنا من خلال الحساسية العالية للتحكم في خلجاته .. وعمق التعبير عن مشاعره يصل إلى قمة ادواره .

وينظرة أكثر قرباً للصياغة الفنية للحدث سنعرض باختصار

للسيناريو الذى يقدم لنا أولا فاصلا من حياة مواطن بسيط يعانى في كل شيء .. العمل .. الشارع .. البيت . إن هذا الفصل الذى نتعرف فيه على الشخصية المحورية للفيلم .. والذى لا يتجاوز العشرين دقيقة يضم بين جنباته نداءً لرجل مسن يحاول أن يوقظ الناس من نومهم وصمتهم يراه بطلنا في الأتوبيس ولا يبالى بثورته وصياحه .. لكننا إذ نرى هذا الشيخ من خلف زجاج العربى يبدو كالرائى مع أثنى الموسيقى الرقيق ندرك أنه رعى في ذاكرة المواطن بذور الرفض التى ستنبث في موقف حاسم قريب .

ويأتى اليوم الموعود الذى يتوجه فيه المواطن إلى مجمع التحرير لتقديم طلب تحويل ابنه إلى مدرسة قريبة من البيت .. ويواجه مرة أخرى نفسه التسيب والإهمال .. يضطر للبحث عن الموظف الذى تتوقف كل إجراءات الطلب عليه .. يبحث عنه في كل المنطقة المحيطة بالمبنى .. وخلال تلك الساعات العصيبة من البحث والإهانة يلح عن بعد ذلك الرجل المسن يتابع سخطه فينطلق راجعاً إلى المبنى ليضع حداً للمؤلة .. يطالب بحقه في إنهاء الإجراءات .. يفلت زمام أعصابه .. يأخذ بعنق موظف آخر يتخذ من الشدين سترأ



للإهمال .. يستغيثون بالامن ..
يحاول الجنود القبض عليه دون أن
يسمعوا نداءه وتتطلق رصاصات
المدفع الرشاش الذى يسكه أحد
الجنود والمواطن قاibus على ذراعه ..
فيهرب الجنود ليصيحوا فى الجميع
إن إرهابيا قد هاجم المبني ! ..
لا يجد المواطن المذهول الذى تركوا فى
يده السلاح بدأ من الاستمرار فى دور
الإرهابى الذى خلعه عليه الموقف
لوجساسة بالظلم ويأسه من وجود
من يشرح له موقفه يجعله يستمر
فيحتجز من بلى من موظفى المبني
الذين انطلقوا مروحين .

كالنموذجين السابقين ، بل إن وجود
نموذج الفتاة نفسة فى السياق كان
أضعف من دوافعها فلم يكن من
السهل التعاطف مع نموذجها . أيضا
إحساس المجدد بالامتحان كان يحتاج
إلى تكليف أكثر للإقناع بقراره
للانضمام لمخاطرة قد تؤدى به إلى
حبل المشقة .

ويعيدنا عن الثغرات ونقاط
الضعف ودوافع التشويق والتي
تبعدنا للأسف الشديد ، عن الوصول
بجهد كهذا إلى مستوى عالى ،
سنستمر فى عرض جوانبه الإيجابية .
يستمر بنا السياق .. فجفاف
قوات الامن تتحرك إلى مجمع التحرير

مختلفة من اليائسين الساخطين :
مجدد شاب رحلوه من قريته ووجد
نفسه يعانى قهر الضابط الذى جعل
منه خادماً له والأسرته .. ماسح
أحذية قادم من الصعيد هارب بعد
ارتكابه لجريمة قتل إندفع إليها
بسبب اغتصاب أرضه . وأخيراً
وربما كان لإضافة عنصر نسائي
جذاب .. فتاة ملهى ليلي (دور
يسرا) اتهمت بالدعارة رغم أنها
كانت تجالس الزبائن فقط . وإن كنت
شديد الإعجاب بالعمل ككل إلا أن
هذه الثغرة لم تكن فى صف نجاحه ،
فالدافع ضعيف جداً عند الفتاة حتى
وإن كانت تحت وطأة الظلم

ولكى يكون الحدث أكثر ثراء كان
لا بد من وجود نماذج بشرية أخرى
متباينة تمثل المعاناة .. لكل نموذج
خطه الخاص .. وتمتد الخطوط
متوازية فنحن نتعرف على كل واحد
منهم أثناء بحث الشخصية
الرئيسية ، المواطن احمد (عادل
إمام) ، عن الموقف غير المتواجد ..
وتلتقى تلك الخطوط بشخصياتها
حول احمد متضامنة معه فى مفارقه
الانتصارية .. لماذا وما هى تلك
النماذج ؟

لقد استطاع الكاتب من خلال
بذائه للشخصيات أن يشكل نوعيات

وتحاصره صفوف الجنود ..
ويستعرض هنا المخرج براعته في
تشكيل مجاميع الجمهور وصفوف
القوات وتحركاتهم التي صحتها
إيقاعات الموسيقى التصويرية
بتوزيعها الرائع وكأنها بطول الحرب
ونواقيسها . لقد سعدت بنا زوايا
التصوير الفنية إلى قم ميدان
التحرير وهبطت بنا إلى أعماق بهر
المجمع العالى .. واندمجت حركة
الكاميرا مع خطوات جموع المواطنين
الساحفة وكأنها ، على إيقاع
الموسيقى ، حشود العبيد الصامتة
تتحرف وتودع عبر مقاهات المعاناة
اليومية .
لقد بدأت المواجهات بعد مجيء
وزير الداخلية ووكلائه إلى أرض
المعركة وتتعدد الحوارات الساخنة
الجريئة بين أحمد ، المواطن
البسيط ، والحكومة ممثلة في وزارة
الداخلية والتي يعتبر وزيرها ، على
حد تعبير الحوار ، الوزارة التي تدفع
ثمن أخطاء الوزارات الأخرى ..
قول لا يخلو من الصدق فتسبب
الكثير من الأجهزة المشؤلة يؤدي
بالضرورة إلى انفجار الجمهور الذي
سئم المعاناة ويبقى على أجهزة الأمن
حصر هذا الانفجار .
يستمر الاتصال بين أحمد ،
الإرهابى بطريق الخطأ ، ووزير

الداخلية عبر جهاز اللاسلكى ..
وعندما يُسأل أحمد عن مطالبه ..
يفكر قليلا فلا يجد إلا مطالب من
حواله من مواطنين .. فينسى كل
شء .. ينسى ما جاء من أجله ينسى
موقفه الخطير ويسألهم ماذا يريدون
أن يأكلوا .. ويصر تلبية لرغبتهم على
أن تحضر الوزارة الكباب لكل مواطن
محتججاً وترضخ الوزارة ولعل من
أجمل التفاصيل ذات الطابع
الكوميدي الجيد الطريقة التي يعمل
بها أحمد مطلبهم على الوزير عبر
جهاز الاتصال فيإيقاع سريع يطلب
الكايب والسلطات والمتجات وكأنها
طلبية موجهة إلى صاحب مطعم ،
الغىء الذى لا يخلو من الكناية الذكية
الساخرة عن علاقة الأمن بالغذاء
الكاى لكل مواطن .

وعبر هذه المواقف تستمر الصورة
بكل ما فيها من حركة وأعماق لتندمج
مع الأحداث .. فلقد كان لتنوع
اللقطات إيقاعها الحساس الذى
تدفق مع الموسيقى المتنوعة ..
والرائع في صياغة الموسيقى هو
تنوعها وتطورها مع كل موقف وكل
شخصية .. تنوع في الآلات المتباعدة
تنوع في الطابع تنوع في الإيقاع
والتعبير الصوتى شدة « وسرعة » ..
فقد تسرع النفثات ثم تتباطأ وتتباطأ

لتقف عند بداية موقف من مواقف
المواجهة - وتتوغل موسيقى المارش
فرواحد الجنود وآخر للمضيفات
اللاتى يأتين لتوزيع الكباب بالإضافة
للموسيقى الراقصة التى تصاحب
خطوات فتاة الملهى الليلي .

بعد أكل الكباب الذى اشترك فيه
الكل كاسرة واحدة يستمر الوزير في
تهديده وبعد محاولة فاشلة للهجوم ..
يسأل عن المطالب الأخرى .. ويمضى
أحمد في دوره المميز عن احتياجات
الشعب فيطالب بالدواء الفلقد لأحد
المواطنين .. ويسمع أكثر لعاناة كل
من حوله ويقرر للكل أن معاناته هى
افتقاد العدالة وإكرامة الإنسان في
وطنه . وأخيراً يأتى المطلب الذى
يدفع الحدث إلى مرحلة الانفجار .
فيعد سماع ما أذيع من تقارير كاذبة
عن الحادث حيث ادعت الوزارة أن
أحمد معتوه يقرر أن يمضى في الطريق
بما يساوى الثمن اليأس الذى
سيدفعه فيطالب بمواقفة من حوله
باستقالة الوزارة مؤكداً أن وزارة
تكذب لا يجب أن تبقى في الحكم ! هنا
يجتمع مجلس الوزراء الذى تعبر عنه
الكاميرا والصوار بأسلوب نقدي
جريء .. لا يجد وزير الداخلية في
موقفه الحرج هذا إلا استخدام
طريقته الخاضعة في حسم الموقف

فيعلن إعلامياً قبل كل شيء إنه قد تم احتواء الأزمة وإطلاق المحتجزين .. ثم ينطلق إلى المجمع ويرى سترته ويشمر عن أكمامه ليصبح بإبذاره الأخير : « ليس للحكومة ذراع ليلوي أحد » وأعطاهم مهلة أخيرة لكي يسلموا (أنفسهم وإلا سيهاجم المبنى بكل من فيه والتعويضات السخية ستعطى لاسر المواطنين المحتجزين بعد إستشهادهم ! ! هنا يصرح أحمد للناس من حوله « إن كنتم رخصاء عند الحكومة إلى هذا الحد فأنتم غاليين عندي » ويتركهم أحراراً لينصرفوا .

وتأتى الخاتمة .. مشهد القمة

الذى تتضافر في ينائه كل عناصر العمل الفني معاً . لقد عرف المواطنون المحتجزون في هذا المواطن المتهم بالإرهاب ذواتهم المطحونة وكان صوته صوته المخنوق ..

راحوا يتهايمسون فيما بينهم بعد أن تركهم لينتظر مصيره وحيداً .. وجاء قرارهم الذى لم نسمعه ولكننا رأيناه : الجميع كتلة واحدة .. ذابت خلافاتهم .. يهبطون درجات السلم وقد علا روعهم النور وكأنهم جمهرة من شهداء تمضي بإيقاع الطبول والنوافيس المدوية إلى الخارج حيث استعد الجند به بأسلحتهم .. وفى وسط المجمع أحمد واتباعه الذين

ساندوه .. وعندما يصل الجميع إلى خارج المبنى لا يستطيع رجال الأمن التعرف على أحد فالكل مواطنون .. وينطلق الجنود لاقتحام المبنى الذى يجذوه خاوياً وكان ما يطارذونه أشباح لإرهابيين يعيشون فقط في خيالهم .. وتمضى مسيرة الجمهور عبر ميدان التحرير تضم الكل معاً على اختلافهم وقد لاح الفجر على قمة مبنى المجمع وتغير إيقاع الموسيقى إلى إيقاع مرح يعبر عن استمرار الحياة بعد حدث عجيب انتهى عند الفجر وكأنه الحل .. تطلع إليه أحمد وهو يلقي نظرة أخيرة على المجمع الضخم ضاحكاً فلطالما كان للأحلام معان وللأحداث نداءً لا ينسى !

الفلاح المصرى بين ظلام الليل وظلام الرحم

وإيمانه ، وتعاطى المعسل . كل ذلك يحدث فى الليل بسواده الحالك فى الريف المصرى ، وكان ظلام الليل هو ظلام الرحم ، الذى توضع فيه البذور كى تنبت وتزدهر ، ومن ثم يأتى الجنين المنتظر .

فالأرض هى الرحم الكبير الذى يدور فيه ، ويحلم به الجميع بينما الظلام حولهم من كل ناحية - الظلام الحالك الذى فقد فيه السيد أبو دراعه حياته ، فى الوقت الذى لا تتوقف فيه حركة الرعى الظالمة . فهى دائمة الحركة . وتلحن كل شيء أسفلها بلا رحمة أو شفقة .

ذلك هو الريف الذى يقدمه القاص «محمد روميش» فى مجموعته



محمد روميش

مصورة الفلاح الذى يعيش حياته اليومية موزعاً ما بين حبه لأرضه وحبه لحبيبتة ، ودفاعه عن نفسه ضد أى خطر يواجهه ، بينما هو لا يجد سلوكه الحقيقية إلا فى الحشيش

رحل عن عالمنا القاص والمبدع « محمد روميش » (١٩٣١ - ١٩٩٢) . ولقد اختصت القصة التى كتبها « روميش » الحياة بأبعادها المتعددة فى القرية المصرية ، من خلال علاقة الإنسان بما يدور حوله فى الواقع . وكانت صبره فى قصصه بمجموعة « الليل - الرحم » وهى المجموعة الوحيدة التى صدرت فى حياة روميش قطعة من الحياة ذاتها ، وليس من السهل على القارئ أن ينسى تفاصيلها .

بدخل «الليل - الرحم» يكتشف القارئ أبطال القصة القصيرة التى تنبض بألام وحياة الريف المصرى ،

القصصية والليل - الرحم .

ولقد سبق روميش التكسير من
الادباء ، الذين عنا بتقديم الريف
والقرية المصرية ، منذ «زينب» لمحمد
حسين هيكل ، وحتى «الحرام»
ليوسف إدريس ، مروراً بطله
حسين ، في شجرة البؤس ، وبعاء
الكروان ، وعبد الرحمن الشرقاوي
في الأرض وعبد الحليم عبد الله في
«شجرة اللباب» .. لكن هؤلاء قدموا
الريف وفق رؤى خاصة ، كانت تنبع
من نوع ذلك الريف ، الذي عني كل
كاتب بتدعيمه ، متطابقاً مع موقفه
الفكري والطبقي .

أما ذلك العالم - الريف - فقد ظهر
في قصص محمد روميش مكتوفاً
بالألوان الرمادية المائلة للقتامة ،
فالأسي يطل من بين العيارات ، وكأنها
قصيدة حزينة . وحزنها يبتعد عن
الحنن الرومانسي ، بل كان الحزن
النابع من حرارة المعاناة والمعاشية
للواقع يتناقضاته . كانت مبررة من
محاولات الإنسان - الفلاح - الفقير
للخروج من مأزق حياته اليومية .

يبدأ «روميش» قصة «الليل -
الرحم» مصوراً كيف يشق سلاح
المحراث الأرض . وكأنها عملية
جنسية يمارس بها الفلاح عملية

الخلق والتجديد التي اتقنها منذ آلاف
السنين ، فالخط الذي تصنعه أظلاف
المحراث الستة عشر - التي تلامس
الأرض كحبيب يقبل حبيبته - يسقط
فيه سرسوب من البذور فيلتئم عليها
كرحم يتوفاً كما يقول .. ليلا جديد .
تبدأ القصة بعملية التلقيح . وينتهيها
بالموت . فالجميع معرضون للموت
بالوباء الذي ينتشر بسرعة كبيرة .

داخل هذا العالم يتحرك أبطال
«محمد روميش» ، ويحيون ، ويحلمون
أحلامهم المشروعة والمتواضعة في
المحافظة على بقائهم . وهي الأحلام
التي جسدها «أبو دراع» . الذي
يقول :

يا عم الوهيدي إن عشت نعجة
تأكلك الديابة

ولكنه مات قتيلاً ، ورغم فهمه لتلك
الحقيقة ، يعد أن طمع الوهيدي في
قطعة الأرض الصغيرة ، التي
يملكها ، لأنها بجوار أرضه ، وضمتها
لأملكه ، حتى يستوى حقله مريعاً
يستهي الشهوة والفتنة في روح «عم
الوهيدي»

ويصوت قتيلاً بيد فتح الله بن
الوهيدي ، الذي يصاب بلوثة بعد ذلك ،
وسرعان ما تلصق الجريمة بحامد ،
الذي رياه الوهيدي في بيته . والغالبية

العظمى من أبناء القرية مستلبون
للقوى القاهرة فيها ، والتي تتمثل في
«عائلة السوالم» ، التي كان أفرادها
غرباء في البداية ، لكن سرعان
ما تحول جميع فلاحى القرية إلى
شغالين لديهم . وجابر افندي -
العمدة - ممثل السلطة لا نشاطاً إلا
مضاجعة نساء الفلاحين من
الفقراء . فالجميع يتحطمون ببطء بين
شقى الرجى وسط الليل ،
والحشيش ، والمسل ، بينما تلك
القوى القاهرة تنمو وتكبر على
حسابهم . وعندما يصاب عقل «فتح
الله» باللوثة ، سرعان ما يرتفع
لمستوى عالٍ من النقاء ويحول إلى
ضمير عام للقرية ، لأنه يجب «أبو
دراع» الذي كان لا يعجبه حال عائلة
السوالم مع أهالي البلد . وعندما
يعرض على «هانم» رغبتها في الزواج
منها تجيبه ببساطة :

إنّ فيّ ياسى فتح الله وأنا
فريق ٩٢ .

ولأن والد فتح الله - الوهيدي -
لا يعجبه قرار ابنه الزواج من «هانم»
سرعان ما يهيك المؤامرة حولها ،
فتضبط متلبسة بالجرة الملاصقة
لزيبية بهائم العمدة ، بينما سرولها
معلق ينشر الفضيحة فوق سمسار
بالحائط . وتفضح «هانم» وسط

الجميع ، وليست المؤامرة عليها فقط ، لكنها تحاك حول الجميع ، وهم بين شقي الرعي ، وإن لم يَصْبْ أحد بالشق العلوى ، فالشق السفلى قليل بتخطيطه .

ذلك الجو القاتم الذى تصوره القصة ، والذى يعلن عن العلاقات غير العادلة بين الأفراد ولا يمكن أن يستمر على حاله ، بل إنه يصل إلى سويته من سوء إلى أسوأ ، بانتشار الكوليرا ، التى تصيب أعداداً كبيرة من الفلاحين وأولادهم ، حتى تضيق القبور بأجساد الموتى . فالوفاة لا بد أن تأتى بعد ثلاثة أيام من الإصابة .

والملاحظ أن عين القاص فى «اللبل - الرحمة» لا يعوقها شيء كى ترصد بدقه كل شيء ، فعائلة السوالم لم يصب أى واحد من أفرادها رجلاً كان أم امرأة أم طفل ، لأنهم أقاموا سوياً بين بيوتهم وبيوت الفلاحين ، كما منحروا أى غريب من زيارة بيوتهم . ولا يفسى الوياء «هائم» التى ظل وفتح الله يحلم بها ، وبذلك كان العزى لا يختار سوى بيوت الفقراء والمحصولين لكى يضعهم بين شقى الرعى الدائم الدوران والحركة ، فياكل فى طريقه كل شيء ، فالأرض للأغنياء وذوى النفوذ ، وللذة والمتعة

لأصحاب السلطة ، والمرضى لا يحمل عينه سوى الفقراء الكادحين فى الأرض ليل نهار ، والذين يعيشون خارج الأسوار التى أقامها أولاد السوالم .

وإذا كانت قصة «اللبل - الرحمة» قد صورت الجوانب المظلمة فى حياة فلاحى «محمد روميش» ، فإن قصة «الليلة الجاية» تصور الريف أروحية ابنائه المنتهجين من زاوية ثانية . فاللبل هو الفصيل فى الصراع الذى احتدم بين الفلاحين . الذين تزعمهم «عم زنتى» وعم «عيسى» ، وفرجات من جهة ، والعمدة من جهة أخرى .

وكان موضوع الخلاف هو نقص المياه - حيث أدرك «عم زنتى» من الصوت الناتج عن ارتطام حواف عيون طمبوخة الساقية بما فى البشر من ماء - أن الساقية موشكة على التوقف ، وأن كمية المياه التى تنزحها الآن تضر القطن أكثر مما تنفعه لأن رأى القطن لا بد أن يستغرق أياماً ، وذلك بسبب احتكار العمدة لمظم المياه التى يحولها إلى أرضه بواسطة الماكينة ، التى تسمح كل المياه دون بقية أراضي الفلاحين العطشى . فالمشكلة الأولى فى مواجهة الفلاح هى توفير المياه فى المواعيد المحددة ، وذلك

هو السبب فى ولاء الفلاح فى مصر للسلطة المركزية منذ آلاف السنين . ولقد ظهرت هذه المشكلة فى القصة على السنة الفلاحين وتعليقاتهم المتواليه :

- نل على القدان نص بريزة ، ونبتت تلغراف ليتوق الهندسة .

- لا .. مش الهندسة ، لتفتيش الرى .

- يا جماعة ما هنا غلبنا تلغرافات .. عمولوا إيه ؟؟

- ياغنى نقد ساكتين لما القطن يعمت قدام عيننا .

- شوفوا يا جماعة الكلام .. هى الحكومة لازمتها إيه إن ما كنتش تجيب للقطن ميه !!

وسرعان ما يتفجر السخط ضد العمدة الذى يحتكر المياه لنفسه دون الفلاحين ، ويعزم الفلاحون على تحطيم الماكينة ، فالياء والأرض تساوى فى نظر الفلاح حياته ، وكل شيء يهون أمامها . والقطن هو المحصول الاستثمارى الأساسى لدى الفلاح ، والذى يعد بيه يحل جميع مشاكله الاقتصادية من العام إلى العام التالى . وعندما يحطم الفلاح الماكينة - فذلك لا يحسم الصراع - لأن ليل القرية الذى صوروه الكاتب

ليل طويل يمكن أن تحدث فيه أشياء وأشياء ، لا يفصح عنها غير ضوء الشمس .

ففى اليوم التالى وجد الفلاحون عم زنائى ، وعيسوى وفرحات ، ساخطى الامس ، يسبحون الطريق أمام المياه التى تقذفها ماكينة العمدة الجديدة من مياه التربة إلى حقله . ويتعجب الفلاحون لكن يجيب أحدهم وهو فصيح .

سين عارف إما ييجي الليل هاجحصل إيه .

والملاحظ أن ريف «روميش» وتلك القرية لم تكن مثل القرية الرومانسية التى قدمها عبد الحليم عبد الله أو حسين ميكل . فالمزلف يلمس بل يفوح داخل مشكلة الأرض . وهى المشكلة التى عبر عنها «عبد الرحمن الشوقلى» فى رواية الأرض ، لكن فى ظروف مختلفة . والمشكلة لاتزال قائمة عند «روميش» ، ودفع ثمتها أبو دراع الذى كان يعادى السوالم فى قصة «الليل-الرحم» ، والسوالم هم الذين تغلبوا أساليب الإقطاع ، والذين يمارسون العلاقات الاستغلالية من خلال ظروف جديدة .

الكاتب إذن لم يكن من أصحاب الروى الميكانيكية ، فعينه كانتا

تنتقيان ، وعقله كان يتفاعل ويتشرب الجزئيات التى يقيم عليها عالمه القصصى ، وبذلك يمكننا أن نضع قصصه كنوع من القصص الواقعى مع كل من الشوقلى وإدريس ، أثناء تصويره . لديناميكية الصراع . ولو أن الحركة على المستوى العالم شديدة البطء بصورة أو أخرى .

ولأن روميش أراد دوماً أن يعيشنا فى الواقع أثناء تصويره لحياة الفلاحين ، وتقديمه للعلاقات المتشابكة فى حياتهم فإن ذلك أوقعه إلى حد كبير فى المباشرة ، مع وجود هتات فنية تعيب القصة كفن يقوم على السرد والتكثيف بالدرجة الأولى .

وقصة دكل شيء حقيقة، تقع فى الكثير من الهنات ، فهى أثناء تصويرها للعلاقات بين «نجية» وحسان وجابر افندى ، وصالح ... إلخ لم تركز تلك العلاقات داخل حدث معين يمكن أن تلتنى حوله أو داخله كل الخيوط . ولم تفرج التجربة الفنية رغم محاولات التصوير عن السرد والتقريرية التى أصابت القصة فى مجملها ، فلم تستطع الالتقاط ذات الجرس والإيقاع المرتبطة بالبيئة أن تخفف من تلك العيوب وظلت فى مجملها محاولة جادة

لتصوير الواقع فى القرية بطريقة شبه فوتوغرافية .

وقصة «فرح سلامة» مصور من حادثة بسيطة كمّ القهر الذى يقع فوق رأس الفلاح ، الذى لا يملك أرضاً أو عقاراً فهو - أيضاً - واقع بين شقى الرعى ، فابنه يريد الزواج ، ويهدد بترك الأسرة إذا لم يزوجه والده بغلطة . والاب لا يدرى كيف يحل تلك المعضلة . لأن ثمن الحصول لا يزيد على قيمة الإيجار الواجب دفعه للأرض . بالإضافة إلى ثمن الكيماوى ، وأمام تهديد الابن يخفض الاب لرغبة ابنه ، ويحاول الاستدانة ، لكنه لا يجد من يدينه ، وإلى النهاية يقايش على جزء من بيته ، وعلى جاموسه ، ويبيع جزءاً من المحصول الذى لم يزرع بعد ، ومن ثم يقع تحت سطوة الشيخ القزماوى ، وعبد الرسول افندى ابن العمدة ، فيقيد أنه يعقود بيع للدار والجامعة لقاء إقراضهما إياه . ويتم الزواج ، بينما عم منصور وابنه واقعان تحت سطوة قبيد لا يمكن معها الفكك من دائيتهما . اللذين ملكا كل شيء قانوناً ، حتى قوة معلمه لمدة سنة قادمة .

تلك الحياة الشديدة القسوة في الريف ، هي التي صورها «روميش» دون عناء ، فالأحداث تسترسل بتلقائية ، في ذلك العالم النابض بالحس والطبيعة ، الذي يصب فيه الإنسان نتيجة لطبيعة العلاقات الاستغلالية غير العادلة . نجد كل ذلك ، وغيره كثير يحط فوق رأس القوى المنتجة من الفلاحين الذين لا يعينهم سوى الحفاظ على الأرض وتوفر المياه من أجل تجديد الحياة ، حتى تظل دائمة الخضرة .

ولقد نجحت القصص في تصوير ذلك الواقع بلا افتعال ، فالفلاح إذا لم يملك الأرض يمكن أن يستأجرها حتى يقوم بدوره كدودة الحرير التي لا معنى لحياتها ، دون أن تعطى ذلك الحرير ، لكن الدودة لا تجد بسهولة من يحقق لها دورها في الحياة . فترحق ، ويبقى جزء من حياة الدودة / الفلاح مشعاً بالحنن العميق والأسى الذي نراه يتراكم فوق كامله طبقات وراء طبقات .

باختصار نرى أن قصص «روميش» حرصت على ألا تقدم غير ذلك الواقع المازوم والمنسحق والذي يهجر فيه الإنسان لصالح قوى لا يمي أبعادها أو قوتها ودون أن يكون لديه قوة

مساوية لها . فقوته وطاقته الحقيقية موجهة إلى الأرض الحنون التي لم ينقطع عطاؤها في يوم من الأيام ، فالكل يأخذ منه والأرض تعطي بلا من أو أذى . ولا يبقى له غيرها ، لأنها هي التي ستبقى بديونه وتحل عقود الرهن التي على بيته وعلى جاموسته ، وتقدم له المال الذي سيتزوج به ابنه منصور من فاطمة ، ولقد منحها حبه وعرقه بالأحدود .

ويجدر بالملاحظة أن القصص في مجموعة الليل — السرحم تشي بشغافية عن مواقف الكاتب المنحاز دائماً إلى رؤيته الاجتماعية والفكرية المرتبطة بالفقراء والمظلومين ، وإن كان البطل الذي قدمه لا يزال مهزوماً ومعذباً وثائماً بين ظلام الليل ، وظلام الرحم . ولكن الأمل كبير في خلاصه ، لأنه لم يفقد الأمل ، وربما لا يوجد فلاح في العالم القديم أو الحديث لا يأمل في الحياة . فهو صانع الأمل والحياة في كل يوم .

والقصص تقدم شهادة على العلاقات الاستغلالية في الريف المصري ، والتي أضحت صوراً مختلفة ، رغم الأينية القانونية التي قضت على العلاقات شبه الإقطاعية .

وكان مأمولاً أن تتغير أحوال الفلاحين ، لكن سرعان ما برز الاستغلال في صور جديدة معدلة تؤكد أن المشكلة الاجتماعية لم تحل بعد ، والثورة لم تصل إلى البنية الأساسية للمجتمع المصري ، تلك البنية الخلاقة المنتجة في القرية المصرية . والتي بدون وصولها لن تتحقق أية تغييرات أو تطورات حقيقية . يبنى على أساسها في مصر إنسان جديد ومجتمع جديد ينطلق إلى القرن الواحد والعشرين ، وذلك هو وباختصار ما أراد روميش ككاتب والقي ولتلمز توصيله كشهادة على الحياة/أقدمها بأمانة شديدة وشغافية عالية وبعض القصص كانت تصل إلى المباشرة ، لكن خفف منها سيطرة روميش على التجربة الإنسانية في كل قصة من القصص التي حملتها مجموعة الليل — السرحم

ومن المأمول أن تأتي مجموعته التالية المعدة للنشر الآن لكي تحقق جانباً ثانياً من مسيرة الريف ، وما يصل إليه من رؤى وتجارب في سنوات الثمانينيات والتسعينيات .

لقد صدرت قصص الليل — السرحم في منتصف السبعينيات ، وبالتالي فإن كثيراً من التغييرات

اصابت القرية المصرية بعد ان كسر
ابنها الفلاح حاجز المسافة وعاش
زمننا في المحيط العربى وتعامل مع
واقع آخر خارج مصر ، وربما يكون
هذا الواقع قد اضاف جديدا إلى
تجربته الخاصة .



« جون كيدج » John Cage

في الثمانين من عمره ولا يزال يتصرد على تقاليد الموسيقى

أعسطس في حديقة النمت التي تحمل اسم أبي روكلا . وقد خُصص معظم الحفلات الموسيقية المجانية التي ستقدم في أمسيات يومي السبت والاحد طوال عشرة أسابيع لأعماله التي كتبها منذ ١٩٨٥ . ويشارك في الأداء طلبة من مدرسة جوليارد ، ويخرجها بول زوكوفسكى .

والفنان جون كيدج ، شخصية رقيقة الحديث وزئبقية ، وقد بدأ ثورة في عالم الموسيقى عندما أعلن أن في وسع المؤلف الموسيقي أن يتخلّى عن اللغة الموسيقية التي تطورت منذ العصر الوسيط حتى منتصف القرن العشرين ، وهي الفكرة التي فتحت

ببلوغى الثمانين . إننى أعتبر كل سنة من تلك السنوات عظيمة .

وقد استمع جون كيدج ، خلال زيارة أخيرة لأوروبا ، إلى أعماله وهي تُعزف في إيطاليا وتشيكوسلوفاكيا ، وحضر مهرجاناً لموسيقاه في فرانكفورت وعاد جون كيدج إلى نيويورك ، التي يعيش فيها ، ليحضر جانباً من الاحتفال به ، ضمن برنامج حفلات موسيقى الحديقة الصيفية ، وهو برنامج ثقافي سنوي يشمل تقديم حفلات الأوبرا والمسرح والموسيقى في حدائق المدينة بالمجان . وقد افتتح متحف الفن الحديث أولى ليالٍ الاحتفال بالمؤلف الموسيقي يوم ٧

قبل أن يبلغ عامه الثمانين ، الذي حلّ في الخامس من هذا الشهر ، حرصت الأوساط الموسيقية في وطنه الولايات المتحدة وفي العواصم الغربية التي تتابعه منذ سنوات الشباب على الاحتفال بهون كيدج John Cage المؤلف الموسيقي الطليعي ، والفنان التشكيلي الذي لا تقل مصفواته ورسومه المائية أهمية عن أعماله الموسيقية التي لفتت إليه الأنظار منذ الأربعينيات .

وقد لخص كيدج أفكاره حول اقتراحه من سن الثمانين بقوله « إذا كنت أتحدث إلى شخص يبلغ عمره التسعين ، لما استطعت أن أباهي

الباب أمام الحركة « الزُّرية » mini- ma Lism ، والفنُّ الإلادئي ، وغيرهما من مختلف تدريجات مدرسة الألفانجاره .

ويعتقد الموسيقيون التقليديون أن جون كيدج رجل فوضوي قاد الموسيقى المعاصرة إلى الضياع . ولكنه يُعتبر بالنسبة لأعداد كبيرة من عشاق الموسيقى الجديدة ، الذين ينتمون لعدة أجيال . بمثابة مُحرّر .

وتعتقد موسيقى جون كيدج ، التي كتبها خلال العقود الأخيرة ، على تركيبة مؤلفة من عناصر الصدفة ونوع من اللعب الذي يُعطى فيه المؤدِّون قواعد عامة (وإن كانت في بعض الأحيان معقدة) يمكن أن يطبقوها وفقاً لتقدير كلٍّ منهم .

وتوضيحاً لهذا الاتجاه ، نشير على سبيل المثال إلى مقطوعة باسم « ٤ » وهي رباعية لآلات النقر ، طولها ٧٢ دقيقة ، كتبها كيدج سنة ١٩٩١ ، مستخدماً تدويناً يسميه « فواصل الزمن » . وهي أقسام تستغرق ٧٥ ثانية ، ينبغي أن يبدأ الموسيقيون أثناءها العزف خلال ٤٥ ثانية ، وينبغي أن يخيّموا المقطع فيما بين الدقيقة الثلاثين والدقيقة الخامسة والسبعين . وقد ترك المؤلف

للعازفين حرية اتخاذ القرار حول متى يبدعون وينتهون من العزف ، وأى إيقاعات والآلات يستخدمونها .

وكتابات جون كيدج ، في بعض الأحيان ، تحكمها قواعد مماثلة . وقد كتب كيدج كتابه « كلمات فارغة » (١٩٧٢ — ١٩٧٨) الذي سيقرا صفحات منه خلال حفلات نهاية الأسبوع ، مستخدماً « عمليات الفرصة » . وقد كتب كيدج نص كتابه ، الذي استمدّ مادته من مذكرات هنري دافيد ثورو (١٤ مجلداً) مستخدماً رسالة واحدة كل مرة .

ويقول المؤلف « هذه العملية ترشدني إلى المجلد والصفحة والسطر التي أريد استعمالها ، ثم أقوم بعدُ الرسائل حتى أعثر على الرسالة التي ينبغي أن أخذها . إن النص لا معنى له ولكنه مجرد أصوات . وهو استخدام الصوت الذي يشبه الموسيقى أكثر من الشعر » .

ويعتمد كيدج أيضاً على عناصر الصدفة التي تتجاوز مجال قواعده وأمواء عازفيه . فهناك إقصام الضجيج ، على سبيل المثال ، وبالرغم من أن النقاد شكوا من أنَّ حديقته النحت يحفظ الفن الحديث —

الذي يقع في قلب ما نهاتن — ليست بالمكان المثالي للاستماع إلى الموسيقى ، فجون كيدج يعتمد على ضجيج المواصلات لملء فترات الصمت في بعض أعماله .

ويقول كيدج « إن معلماً مثل « ٤ » ، يشتمل على فترات صمت طويلة . واعتقد أن هذا سيكون جيداً في حديقة صيفيه ، لأن هناك ضجيجاً شديداً بالفعل ، ومن ثم سيكون هناك دائماً شيء يُستمع إليه . والضجيج ليس جزءاً من القطعة بقدر ما هو جزء من التجربة » .

ولكن هذا النهج المحرّر في التأليف ، وفي تعامل العازفين مع النص ، يثير تساؤلات حول كيفية النظر إلى أعماله . وإلى أي حد ، هل سبيل المثال ، يتوقع أن يختلف أداءان للعمل نفسه ؟ ويقول كيدج رداً على التساؤل « في كل درجة » .

وقد سأل الناقد الموسيقي الآن كوزين هل يستطيع ، إذا دخل قاعة خلال عزف أحد أعماله ، أن يتعرف على هذا العمل ، أو حتى يعرف أن هذا العمل الذي يسمعه إليه من تأليفه ؟

ولا يتردد جون كيدج ، في الرد على هذا السؤال المرحج ، في الاعتراف

يقوله « لقد مرتت بتجربة عدم التعرف على أعمال الخاصة . وعلى جانب آخر ، خضت أيضاً تجربة التعرف عليها ، برغم أن الآلات والمُدد الزمنية والعناصر الأخرى كانت مختلفة » .

ثم سأل كيدج عما إذا كان يشعر بالرغبة في العودة ، لمجرد التغيير ، إلى أسلوبه القديم في كتابة أعمال مدونة بدقة ، بإوزان محددة وثيمات متواترة . فقال « لا ، حقيقة . وقد فعلتها مرة مؤخرًا ، في قطعة للأرغن باسم « ذكرى » . وعندما أبلغني عازف الأرغن الذي كلفني بكتابتها أنها كانت هي الشرة الذي يريدُه ، اعدت إليه الشيك . ولكنه أصغر ، وهكذا فعلتها .

« ولكنني أحاول أن أفعل ما أشعر بضرورة عمله . ويأتي إحساس بالضرورة من إحساسي بالاختراع » .

ونذكره الناقد باقتباس عنه يُسبب إلى أرنولد شوينبيرج . صاحب الـ ١٢ تونًا الذي درس على يديه مدة عامين في منتصف الثلاثينيات فقد وصف شوينبيرج تلميذه بقوله إنه « ليس مؤلفًا موسيقيًا ولكنه مخترع — عبقري » .

فهل ضايقه هذا الوصف ؟

ويرد جون كيدج « لا ، لا ، لقد كان شوينبيرج شخصاً ممتازاً . وكان يسعدني أن يقول أي شيء عني . فلم يكن يعرف الهواة مع تلامذته . وعندما كنا نتبع القواعد في كتابه الطباقي ، كان يقول « لماذا لا نتحرزون بعض الشيء ؟ » وعندما كنا نتحرر ، كان يقول « ألا تعرفون القواعد ؟ » ، ويضيف قائلاً « إنني أقرأ الآن مؤلفه Harmonielehre ، وأنا في الحقيقة استمتع بقرائته ، لأنه يقول في النهاية بشكل واضح إنه سيكون هناك هارموني ذات يوم لا يمكن أن يكون له منهج » .

ويقول كيدج إن الشيء الذي أزعجه دائماً بالنسبة للهارموني ، هو أنه كان يحكم بواسطة قوانين . وأن هذه القوانين لا تحتاج إلى أن تؤخذ بجديّة » .

وفي مقابلة أجراها معه فرانسيسكو بونامي ، نشرت بمجلة « فلاش أرت » التي تصدر في ميلانو بإيطاليا ، عدد أكتوبر ١٩٩١ ، أجاب جون كيدج - ردًا على سؤال عما إذا كان قد فهم أي عمل لدوشامب ، الذي كان صديقًا له بقوله « لا أستطيع أن أقول

ذلك . ومن ناحية أخرى لم يطلب دوشامب أن يفهم .

وعاد محاوره يسأل .. قلت ذات مرة أن الإحساس بتجربة شيء لا يعني بالضرورة فهمه . وفي الواقع ، بل قلت أن الفهم يمنع التجربة . فكان ردّه نعم قلت ذلك . إنني أفضل أن أعيش تجربة شيء على أن أفهمه .

— وحتى كتابات وينجستين ؟

● نعم . في الحقيقة قلما أفهم ما يقول ، ومع ذلك ، فانا مأخوذ بجمال لغته . وأنا أحب قراءته لأنها تجعلني أفكر . وفي الغالب أكتشف أنني أُجبر نفسي على أن أفهم ، ولا أعرف ، بدون أن أعي ذلك ، ما إذا كنت في النهاية قد نجحت .

وهن مزايًا صدارته للحركة الطبيعية الموسيقية في العالم ، يقول جون كيدج : إن الميزة الكبرى هي أن أكون قادرًا على أن أنتج أفكارى . ولكن ، قبل أي شيء ، يحتاج المرء أن يكون لديه أفكار ، ولا يستطيع المرء أن يظل أقول لأخيهام نفسها المرة تلو الأخرى لمجرد أن هناك شخصًا على استعداد لنشر ما تقول . إنني أجبر نفسي دائماً على أن يقول شيئًا جديدًا ، وهذا ليس سهلاً ولكن

البديل هو أن تنتهي بدخول تاريخ الموسيقى .

ويؤكد كيدج رفضه أن يكون جزءاً من تاريخ الموسيقى ، ويقول أنه بالطبع لا يعتبر نفسه مايسترو .

ويعد أن قدّمنا مثلاً لموسيقى جون كيدج الطليعية « رباعية آلات النقر الع » وحتى يكتمل ، بقدر الإمكان ، تصوّرنّا لهذه الموسيقى التي لا تُعرف في مصر ، على مستوى الجمهور ، وربما حتى على مستوى الموسيقيين المحترفين ، أورد قيميا يلى على لسان جون كيدج نفسه وصفاً لعرض قدّم في بولونيا سنة ١٩٧٨ باسم القطار Il Treno : « لقد كلّفوني بإبداع

قطعة بها هيء له علاقة بالقطار . وقد تضمّنت القطعة الناتجة مشاركة الركاب منذ لحظة رحيلهم حتى وصولهم . وكانت فكرتي ترمي إلى إبقاء التواصل مفتوحاً بين مختلف عناصر الواقع . وقد استمع الركاب إلى الموسيقى التي كانت تدّاع في المحطة . ثم ، في القطار ، ضُفّ صوت العجلات داخل القطار بواسطة عدد من مكبرات الصوت ، وفي الوقت نفسه ، ضُفّ صوت الموسيقى المذاعة داخل القطار عن طريق مكبرات صوت خارجية ، موجهة نحو الريف . وحتى لا تكون الاتصالات « أكوستية » بحتة ، أتاح عدد قليل

من الكاميرات الفرصة للركاب ليشاهد ما كان يجري داخل القطار من عربة إلى أخرى .

ثم عُزّفت الموسيقى مرّة أخرى في محطة الوصول . وهكذا يتحقّق الإحساس بالاستمرارية طوال الرحلة » .

بقي أن نقول إن الفنان لم يشارك شخصياً في إعداد هذا المشروع . ولكنه كتب فقط رسالة يشرح فيها مختلف أفكاره ، التي قام بتنفيذها موسيقيان ، موسيقى أسباني ، خوان هيدالجو ، وآخر من ميلانو ، وولتر ماركيتي .

الريحان والوردة تحت اسم مستعار

صدورها في إيطاليا عام ١٩٨٢ في طبعتها الأولى ، كانت تحمل اسم كاتبة مصرية تدعى جميلة غالى !

ولكن مع النجاح الكبير الذى حققته الرواية وتوالى صدور الطبعات الواحدة بعد الأخرى ، بدأ النقاد والمهتمون بالادب يبحثون عن الكاتبة المجهولة التى لم ينجح أحد فى العثور على أثر لها ، أما الناشر الإيطالى الذى كان يلتزم الصمت عادة فلكان يجيب عندما يزيد الإلحاح عليه إجابة غامضة تقيد بأن النص قد يكون قديما قدم ألف ليلة وليلة ذاتها .

بيد أن دأب الصحفيين والنقاد ، مع نجاح الرواية المتواصل ، أدى فى النهاية إلى كشف النقاب عن المؤلفة

والقضاء على ظاهرة تفسير الأعمال الأدبية على ضوء السيرة الذاتية للمؤلف . .

ورغم صعوبة تحقيق هذا الحلم ، فإن الأسماء المستعارة قد استخدمت على نطاق واسع فى تاريخ الأدب ، وما زالت حتى يومنا هذا وإن كان ذلك يرجع لأسباب مختلفة أشد الاختلاف ، عن تلك التى يقدمها الكتب التشيكية .

ولعل الغموض الذى لحاظ برواية إيطالية صدرت ترجمتها الفرنسية فى فرنسا مؤخرا تحت عنوان « الريحان والوردة » وهى رواية مثيرة للاهتمام لعدة أسباب أولها أن الرواية عند

فى القاموس الذى وضعه الكاتب التشيكى هيلان كتدورا للكلمات التى تشغل حيزا هاما فى عمله الأدبى ، يقول تحت كلمة « الاسم المستعار » « أحلم بعالم يجد الكتاب فيه أنفسهم مجبرين بحكم القانون على أن يقولوا هوياتهم على الكتفان وعلى استخدام اسماء مستعارة . حيث سيكون لذلك فوائد . هى الحد بصورة قاطعة من « جنون الكتابة » — الذى يقول عنه إنه ليس جنون خلق الشكل الفنى ، ولكنه جنون فرض الذات على الآخرين وهو الصورة الأكثر إثارة للسخرية لإرادة فرض القوة والسلطان — والتقليل من عدوانية الحياة الأدبية .

الحقيقية وقد كانت المفاجأة كبيرة فالروائية سيدة مسنة كانت تبلغ من العمر ٧٢ عاما . عند صدور الرواية الإيطالية ، أي أن عمرها الآن ٨٢ عاما واسمها الحقيقي آنى ماسينا ، وتعيش الآن بالقرب من روما .

وقد تكشف أن « المريحان والوردية » ليست أول المحاولات الأدبية لأنى ماسينا فقد سبق أن كتبت في عام ١٩٢٨ عدداً من الروايات ، مثل « رحلة زواج ماريا إيزابيل » ، و « يوميات الليل » ، و « الشراب السحري » غير أنها سرعان ما التزمت الصمت ، وكست كافة جهودها لعمل مكثف ودعوب في ميدان الترجمة ، حتى صيف ١٩٨١ ، حينما قامت خلال خمسة عشر يوما بكتابة هذه الرائعة الفنية المجهولة الخراف إلى حين ، والتي اعتقد الكثير من القراء والنقاد أنها من كلاسيكيات الأدب العربى .

وقد صدرت الرواية برعاية الكاتب الصقل الكبير ليوناردو شيتشيا ، بعد الرض الجماعى لها من قبل الناشرين الإيطاليين ، واحتفظ بسر الكاتبة ولغا لرغبتها .

ورغم ارتباط صقلية في أذهان الكثيرين ، بمصائب المانيا . وقانون

الصمت الصارم الذى انتهجته هذه العائلات التى تمارس الإجرام المنظم ، فإنها جزيرة مرتبطة ارتباطا وثيقا بعصر الأنوار . وكذلك بالحضارة العربية الإسلامية . ولعل هذا يفسر الإطار المرعب الذى اختارته الروائية لروايتها ، ففضلا عن أن آنى ماسينا كانت ابنة المفصل الإيطالى العام فى الإسكندرية ، وعاشت لسنوات طويلة في مصر ، ودرست الفنون الجميلة بها ، فالحضارة الصقلية تسيطر عليها مخيلة ألف ليلة وليلة . وكذلك الحروب الصليبية ، وأساطير العصور الوسطى التى أعطت العرب الذين وصلوا واستقروا في صقلية ، منذ القرن التاسع الميلادى ، صورة سامية نبيلة ، ترتبط بقيم الفروسية ، وفي مقدمتها أن النصر يصبح مجداً كبير ، كلما كان العدو عظيماً ، جديراً بالاحترام ، وقد نجحت صقلية ، على طريقتهما ، في المزج الموفق للثقافات اليونانية والنورماندية والعربية ، كأساس لثقافتها الخاصة .

وذلك ما تؤكد رواية « المريحان والوردية » ، التى تاتي كجزء أول من ثلاثية إسلامية للكاتبة ، صدر منها جزءان حتى الآن ، حيث تبرز

معرفتها العميقة بالعالم العربى ، وبالحضارة العربية .

والتقسيمات لاستخدام الكاتبة اسماً مستعاراً كثيرة، منها ان عمتها هي في واقع الامر الكاتبة الإيطالية الشهيرة ماريا ماسينا ، وأنها كانت تخشى أن يعزى نجاحها الأدبى إلى شهرة عمتها ، ومنها أيضا طبيعة الموضوع الذى عالجتة في روايتها ، والتي قد تصيب البعض بالدهشة لاختيار سيدة مسنة له ، في بداياتها الأدبية .

والموضوع الذى تعرضه الرواية التى أحقت بها الأوساط الأدبية في فرنسا ، هو موضوع العشق بين رجلين ، أو الحب المجنون الذى يسيطر على الأمير حميد الغازى عند رؤيته للعبد شاهين للمرة الأولى .

وبالطبع ، فليست هذه هي المرة الأولى ، أو أول سيدة تعالج هذا الموضوع أدبيا ، فهناك الأدبية الفرنسية الشهيرة مارجريريت يوريسنر في راعتها « ذكريات هدرين » ، التى تروى عشق هدرين وأنثينوس وهناك الأدبية الإنجليزية صارى رينو التى خصصت الجزء الأكبر من إنتاجها الأدبى لعلاقات الحب بين الذكور ،

وكذلك هناك الأدبية اليابانية مارى مورو التي لم تكن تستطيع أن تصور أبداً لروايتها ، سوى رجال أو شباب ، يتمتعون بقدر كبير من الجمال ، ويعيشون قصص حب فيما بينهم .

رواية « الريحان والورد » يغلفها الطابع الرمزي والشاعري ، فالأمير الغاوي يقع عند بائع العبيد بطرس ، على مراهق رائع الجمال يدعى شاهين ، ويتولد من اللقاء ارتباط قوي ، سحري أو طوقس ، أكثر منه جسدياً ، فينقذ الأمير العبد من النسي ، الذي كان سيتعرض له ، ويضع ندبة طويلة على وجنة الشاب ، تاركاً علامته عليه ، وخالقاً رابطة لن يستطيع مطلقاً فهم مغزاها ، أو أن

يحدد غموضها ، وتقول الكاتبة في إحدى مواقع الرواية المهزوم ليس هو المجروح ، ولكن الذي أحدث الجرح ، كما لو كانت تردد صدى عبارة أوسكار وايلد الشهيرة :

yet each man kills the thing he loves
أي « بيد أن كل إنسان يفعل الشيء الذي يحب » ، غير أن أنى لمسينا تعطي رؤية أقل قسوة ، وأكثر رمزية ، لقولة وايلد فهي تلتزم الشاب شاهين بالناصر الذي يخشى الأمير أنه إذا ما يادر بمركبة ، أو بفسرية جناح واحدة ، فإنه سيكون بعيداً بعيداً فوسيلته الوحيدة لامتلاكه هي قتله .

والرواية في الواقع ، تتويعات على هذه النغمة نفسها، التي تكثس حلة كمال الروايات الخرافية الرمزية ، وفي تتاول

شعري ، يغلف الرواية ، ويزيد من جاذبيتها الغامضة .

فالرواية مثالية . وإن كانت غير بهيجة :

فالتوحيد القام لا يمكن الوصول إليه في الامتلاك الجسدي الذي ينطوي على « الإساءة الكبرى ، والإذلال ، والحركات الإباحية » . ولكن في الميت ؟ فالأمير الغاوي لا يحاول سوى مرة واحدة امتلاك شاهين جسدياً ، ولكنها لحظة ضياع لا توفى الحب المطلق حقه .

وإذا كانت وظيفة الرواية ، كما يقول الكاتب التشيكي كندورا ، هي أن تنبه القارئ إلى أن الأمور أكثر تعقيداً مما يتصور فإن « الريحان والورد » ، فضلًا عن المتعة التي تمنحها للقارئ ، قد أدت وخيفتها « الأدبية كاملة .

الموسيقى الشعبية الأسبانية

البعض مؤشرا دالا على القوى الخلاقة للامة .

ويقال إن اسبانيا تحظى بأكبر إرث فولكلورى موسيقى فى العالم . ويتسم الفولكلور الأسباني بسمتين أساسيتين هما : الثراء والتنوع . الثراء يمكن ملاحظته بإلقاء نظرة على الكم الهائل من دواوين الأغاني الأسبانية ، أما التنوع فيمكن الحديث عن رحابة أفاق هذا التنوع المتباين ، والمتنوع فى تعدد الأساليب ، الذى يتفق وتعدد الأسس الحضارية والثقافية ، واللغات واللهجات ، الموجودة فى إسبانيا .

ويرجع هذا التنوع الإيقاعى اللحنى ، من ناحية أخرى ، إلى تعدد

لا يقاس مداها بالحلظات أو السنوات بل بأجيال متتابعة .

ونحن لا نتحدث هنا بطبيعة الحال عن الموسيقى الأكاديمية المنهجية ، بل عن الموسيقى الشعبية التى تتركز فى استمرارها على تبنى الشعب ، واستخدام الفنان الفرد لها فى عمله ولا تعوزنا فى هذا الإطار ، براهين على أن الكثير من الفنانين قد درجوا منذ القدم ، على الاستعانة بالموسيقى الشعبية جزئيا ، أو كليا ، فى أعمالهم .

والموسيقى الشعبية هى أكبر المظاهر الفنية أصالة فى حياة أى شعب من الشعوب ، بل ويرى فيها

تعبير الموسيقى من أقدم أدوات التعبير التى عرفها الإنسان ، وشغف بها ولجأ إليها ليعبر عما يجيش فى نفسه من مشاعر ، يعجز الكلام عن التعبير عنها ، وليس هناك شك فى أن الموسيقى إبداع فردى ، يلقى على أسماع الجماعة فتقبله ، ويعمر بينها ، وينسب إليها ، أو تلفظه فيندثر مع الزمان .

فالفردي يبدع والجماعة تتلقى وتتطور ، قد لا يستطيع شعب ما كمجموعة أفراد أن يكون معماريا ، أو رساما ، أو نحاتا ، ولكنه يستطيع أن يكون موسيقيا بالحذف والإضافة ، والتطوير . وهى عمليات

وتباين القوميات المشكلة لشبه جزيرة
إيبيريا ، والذي ترتب عليه كنتيجة
منطقية تنوع الموسيقى الشعبية
الاسبانية ، بين طابع مقتضب تميز
به بلاد الباسك شمالا ، إلى سلس
سيال في الأندلس جنوبا ، ومرهف
عاطفى في كاتالونيا في الشمال
الشرقى ، إلى صادم يتلف وتضاريس
وطبيعة منطقة قشتالة .

وهناك عامل آخر ، على جانب كبير
من الأهمية أسهم في ثراء وتنوع
الfolklor الأسباني ، ألا وهو تعدد
التأثيرات السلالية التي تعرضت لها
إسبانيا طوال تاريخها : السلتون ،
والفينيقيون ، واليونانيون ،
والرومان ، والعرب .

وإسبانيا هي البلد الأوربي الذي
يتمتع بأكبر عدد من الرقصات ، حتى
يمكن القول بأنه إذا كانت فرنسا هي
« مرضعة » الرقص ، فإن إسبانيا
هي الأم الحقيقية له . وربما كانت
الأندلس هي القياس الحقيقي
لاستثمار هذه التأثيرات المتعددة .
هذا علما بأن الرقص الأندلسي هو
الرقص التقليدي الوحيد الذي مازال
يمارس في عالمنا المعاصر .

وقد درج المتخصصون على تقسيم
الرقصات الشعبية الأسبانية إلى
قسمين : التقليدي ، والغلامنكو ،

وأشهر رقصات القسم الأول هي :
« البوليرو » ، و« سيبيانا » ، و
« خوتا » ، أما القسم الثاني
فأشهر رقصاته هي « تانجو » ،
و« فارروكا » ، و« جازروتين » .
الموسيقى الفولكلورية في منطقة
الباسك :

تقع منطقة الباسك في شمال
« أسبانيا » ، وتتميز بطبيعة جبلية
ومساحات خضراء واسعة ، بفضل
كثرة الأمطار التي تسقط على
المنطقة .

ويميل أهل الباسك ، الذين
يتحدثون لغة خاصة بهم ، تختلف
تماما عن اللغة الأسبانية التي
يتحدثونها إلى جانب لغتهم الخاصة
فهم يميلون بطبيعتهم إلى التجمع من
أجل الفناء ، وتتفق الحانهم مع
نصوص أغانيهم المليئة بالزخرف
اللفظي ، وهي أغان تعبر عن الحياة
بمختلف وجوهها ، وإن كان من
الغريب أن هذه الأغاني ، على كثرتها
لا تتضمن أغنية واحدة عن البحر ،
بالرغم من أنهم أهل بحر ، أما فيما
عدا ذلك فتتناول أي ظاهرة من
الظواهر الحياتية أيا كانت ، حيث أن
لغتهم تساعدهم على الارتجال الموزون
الحقى وكل منهم شاعر بطريقته أو
بأخرى .

ومن الملاحظ ، إذا استثنينا
الفروق اللغوية ، أن الأغاني
الباسكية تنتم بنفس المضمون العام
لأغاني بقية الأقاليم الأسبانية ، وإن
كانت تقتدر إلى النوع المسمى ،
وأغاني الجنود ؛ ذلك أن الفرد
الباسكي لم يكن عليه أن يؤدي
الخدمة العسكرية حتى عام ١٨٧٦ .
وتكثر بالمنطقة الأغاني الشعبية التي
تتحدث عن الحب ، وحول هذه
الظاهرة يقول الأب مادينا : إنه من
الغريب أن يكن الحب الذي يعتبر
ملهما لأعظم الأعمال الشعرية في كل
زمان ومكان ، هو الموضوع العام
الشائع ، والغالب في الأغاني الشعبية
الباسكية . ومن ناحية أخرى يرى
البعض أن النص في الأغنية الشعبية
الباسكية ليس إلا ذريعة للفناء وأنه
ليس مقصودا لذاته لأن الهدف
الأساسي هو ترويد يد اللحن .

ومن الخصائص المميزة لأغاني
المهد في منطقة الباسك أنها تعد
الطفل دائما بهدية إذا خلد للنوم ،
ويقول جازيلا لوركا في هذا الصدد :
هناك أغاني مهد أوروبية يستسلم
الطفل على نغماتها لنوم لذيذ . ويتمتع
الإناني وفرنسا بهذا الطابع الأوربي
الذي يتمتع به أيضا من بين شعوب
إسبانيا شعب الباسك .

ومن التأثيرات البديهية في الموسيقى والفناء الشعبي ، في منطقة الباسك ، التأثير الفرنسي ، نتيجة أن المنطقة تعتبر نقطة مرور لكل الوافدين من فرنسا لزيارة شريك والقدس سانتياجو في إقليم جاليشيا شمال غرب إسبانيا ، وإن كان من المعروف أن تطويع شعب ما لفولكلور منقول ، يجعل من الصعب معرفة مصدره الأصلي .

وتتسم الألحان الباسكية بالصر ، وتؤدي في غالب الأحيان دون مصاحبة مجموعات موسيقية ، وهي السمة المميزة لكل فولكلور حقيقي . ولا تلجأ الموسيقى الباسكية إلى تكرار مقطع بعينه ، عكس ما يحدث في الألحان الموسيقية الشعبية بسائر الأقاليم الأسبانية ، وقد رأى بعض الباحثين أن هذه الظاهرة إنما ترجع إلى أن أهل الباسك لا يميلون بطبيعتهم إلى التكرار في حياتهم العامة مما انعكس على موسيقاهم وأغانيتهم وهو ما يؤكد أن الفولكلور ليس إلا انعكاسا لروح الشعب .

أما التباين بين الفولكلور الباسكي ، والفولكلور الأندلسي ، فهو يرجع في المقام الأول إلى الطبيعة السائدة في كل من المنطقتين حيث

تتسم منطقة الباسك بطبيعة جبلية ووضوئها ملء بالسحب حين تتسم منطقة الأندلس بمساء صافية مفتوحة الأفاق .

منطقة أراجون وناباروا .

ننتقل الآن إلى إقليم أسباني آخر وشكل آخر من أشكال الفولكلور الأمباني المتعددة .. إلى إقليم أراجون الذي يقع أيضا في شمال البلاد .

وأكثر أشكال الموسيقى الفولكلورية شهرة في منطقة أراجون ، هو الـ « خوتا » التي امتدت ، لما حظيت به من قبول ، إلى كل الأقاليم الإسبانية الأخرى ، وإن كانت قد نشبت جذورها في « أراجون » وتجري في دعاء أهلها الذين يجيدون جميعا تأديتها .

والـ « خوتا » رقصة وأغنية وهي ذات إيقاع ثلاثي حي ترقص عليه المجموعات في تشكيلات ثنائية على عزف مجموعة من الآلات وأهمها الجيتار والدف .

وعندما تؤدي الـ « خوتا » كأغنية فقط ، يتحول إيقاعها إلى إيقاع هاديء . أما الأغنية أو المقطوعة الغنائية ، فهي رباعية دائرية ، تتضمن سبع جمل

موسيقية ، وتقوم على أساس ترديد كل بيت من بيوت الرباعية مرتين ، باستثناء البيت قبل الأخير . وتبدأ عادة بالبيت الثاني ، ثم الأول ، فالثاني مرة أخرى ، فالثالث ، فالرابع ، ثم تنتهي بالأول .

ونغمات الـ « خوتا » إيقاعية بحثة ، ومن مقام « ميجور » . وتبدو الـ « خوتا » في أزهى أشكالها ، عندما تؤدي غناء ورقصا معا . وهي في هذه الحالة لها أصولها الرعية في منطقة « أراجون » وقد ذكرنا من قبل أن الـ « خوتا » ، في شكلها الكامل ، تؤدي غناء ورقصا ، وفي حين تكرر الجمل الموسيقية ، يقوم بشادية المقطوعة الغنائية فرد واحد ، أو ثنائي غير مشارك في الرقص ، إلى جانب المجموعة الموسيقية .

وتبدأ الرقصة بأربعة إيقاعات قوية منتظمة ، يليها اللحن الذي ترقص عليه التشكيلات الثنائية ، التي تحدثنا عنها من قبل .

وبالرغم من جهود المتخصصين في البحث عن أصول الـ « خوتا » ، إلا أن أصلها الحقيقي مازال غامضا ، ويؤكد هذا أن الكتب التي كتبت حتى عام ١٩٧٤ ، حول الفولكلور ، في منطقة « أراجون » ، لم تتضمن شيئا عنها .

وتنقسم الـ «خوتا» الأراجونية إلى ثلاثة أنواع :

- «خوتا» سرقسطة أو وسط أراجون
- «خوتا» المنطقة العليا من أراجون
- «خوتا» المنطقة السفلى من أراجون

وتتميز «خوتا» سرقسطة بسرعة الإيقاع الذي يستمر بلا وقفات ، ويؤديها الراقصون وأيديهم مرفوعة إلى أعلى ، ويصركات رشيقية قوية ، وجسد مشدود .

أما خوتا أراجون السفلى (اندوررا ، وجالاندا) ، فمركاتها بطيئة متأنقة ، يؤديها الراقصون ، بأقدام ملتصقة دائماً بالأرض ، هذا في حين تشمل «خوتا» أراجون العليا مكاناً وسطاً بين الاثنين .

والـ «خوتا» بصفتها شكلاً فولكلورياً ، يرمز لمنطقة أراجون ، تؤدي غناء ورقصاً في كل الاحتفالات الشعبية . ولها أيضاً فرق متخصصة تطوف الأقاليم الإسبانية ، للمشاركة في الاحتفالات الشعبية والمهرجانات القومية .

وقد اهتم المستشرقون ، إلى حد كبير ، بهذا الشكل من أشكال الفنون

الشعبية ، فاقترنت له مدرسة في سرقسطة ، كما انتشرت جمعية أصدقاء الـ «خوتا» .

وقد امتدت الـ «خوتا» إلى منطقة ناباررا ، فظهرت فيها بوضوح ، في بدايات هذا القرن وبدا أهل ناباررا في استيعابها ، وتطويعها إلى ذوقهم الخاص ، حتى غدت طابعاً جديداً ، وشكلاً آخر ، يختلف إلى أشكال الـ «خوتا» المعروفة في أراجون ، ومن الاختلافات الواضحة بين ناباررا وأراجون في هذا الإطار أن «خوتا» ناباررا لا تجمع بين الرقص والغناء معاً ، كما رأينا في أراجون ، ومن ناحية أخرى ، فهي مقصورة على المترفين والفرق ولا يرقصها كل أهل الإقليم .

الموسيقى الفولكلورية في الأندلس :

يقسم كبار المتخصصين في الفولكلور الأسباني الموسيقى الشعبية الأندلسية إلى قسمين رئيسيين هما :

- الغناء العميق (كلانتي خوشو)
- الفلامنكو .

يقول جازثيا نالكو : إن كل غناء عميق فلامنكو ، وليس كل فلامنكو غناء عميقاً . هذا في حين يرى مانويل دي فلينا أن « الغناء العميق » قد تأثر ببعض العناصر البيزنطية التي وصلته من خلال الأغاني الدينية الكنسية ، كما يرى فيه أيضاً بعضاً من التأثيرات العربية والفجرية .

وقد أعرب لوركا عن إعجابه بالاسم الذي أطلقه الشعب على هذا النوع من الغناء ، فهو عميق حقاً ، أكثر عمقاً من كل الآبار والبحار التي تحيط بالعالم ، أكثر عمقاً من قلب إنسان اليوم الذي يبدعه ، والصوت الذي يغنيه لأنه – أي الغناء العميق – لانهاثي تقريباً .

« يصدر عن أجانس بعيدة ، صراً بمقبرة السنوات وبالقوات الزهور الذابلة .. يصدر من أول خبيب ، وأول قبيلة » .

وقد عقد في غرناطة عام ١٩٢٢ ، تحت إشراف كل من مانويل دي فلينا ، جازثيا لوركا ، مهرجان عظيم للغناء العميق ، وهو أول مهرجان يعقد للغناء الأندلسي ، وكان هدفه « فلينا » و « لوركا » هو البرمنة على أن الغناء العميق ، ليس مجرد إرث أزمنة قديمة ، بل هو « شيء » يفيض

بالحيوية والجمال الفنى ، حتى فى أيامنا هذه .

ويتميز الغناء العميق بتقسيمات فرعية ، لفناعات نقل مدتها الزمنية عن نغمات الموسيقى الغربية ، لذلك لا يمكن تأديتها على آلات موسيقية منهجية . وأكثر الآلات مناسبة لتأدية هذا النوع من الغناء ، هى الجيتار ، بكل ما يتمتع به من قدرة تعبيرية ، بالرغم من أن الألحان الفجرية الأندلسية تزخر بالإمكانات الزخرفية . وهى تتشابه فى ذلك إلى حد بعيد بالألحان الهندوسية ، إلا أن هذه الإمكانيات الزخرفية لا تستخدم إلا فى لحظات معينة .

ويرى « لوركا » أن الحان « باخ » - على سبيل المثال - دائرية ، يمكن أن تعزف إلى ما لا نهاية ، فى حين يستوهب الشاسعر الفجرى لحن « الغناء العميق » ، على أن شيئا يتلاشى فى اتجاه أفقى ، يفر من أيدينا ، ونحسه يبتعد إلى آفاق عاطفية جماعية إلى حيث تصبوا الروح ولا تستطيع .

ويضيف لوركا : أن الذين يرون الأندلس أرضا للملحة الخالدة خيب ظنونهم ، عندما يدركون أن المعاناة والحزن ، هما النبع الرئيسى للغناء فى الأندلس « إننا شعب حزين .. شعب ساكن » .

وتتميز الأندلس ، حتى فيما يتعلق بالغناء الجماعى ، وهو الجانب الهام فى الفولكلور ، بطابع خاص . وأغاني احتفالات أعياد ميلاد السيد المسيح ، التى تعم كل الأقاليم الإسبانية ، دليل على ذلك ، ومن المعروف أن هذا النوع من الأغاني يختلف من إقليم إلى آخر ، وتتباين أساليب تقديمه .

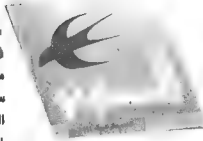
وفيما يتعلق بالأندلس ، تفضل المجموعات الغنائية فى أعياد الميلاد من الرجال والنساء والأطفال ، ويستخدمون آلات موسيقية متعددة ، منها . الأجراس ، والجيتار ، والدف ، وآلات الإيقاع بكافة أنواعها . بما فى ذلك الاستعانة بالآلات

المزجلية ، مثل : « الهاون » ، و « الحفالة » والزجاجات الفلرعة .. إلخ .

إن المقترح يلعب دورا هاما فى الفولكلور الأندلسى ، دورا يتساوى ودود الجيتار ، والصنجات ، والدفوف الصغيرة .. فهو يشارك بالتصفيق ، والهتافات الحماسية ، والتشجيع ، التى تصل إلى حد الهوس ، وتعتبر جزءا مكمل للوحة الموسيقية . ويغضب لوركا أن يتحدث عن هذا الهوس بالفاظ أخرى . بل يتحدث عن « الجن » و « المجانين » فيقول ، إن الجن ليس فى الصخرة ، بل إنه يملك الإنسان من أخصص قدمه إلى رأسه . يعنى أن المسألة لا تكمن فى موهبة ما ، بل هى أسلوب حياة وإبداع وقى . وكبار الفنانين ، فى جنوب إسبانيا ، يدركون أن أى تأثير عاطفى غير ممكن ، دون حلول هذا الـ « جن » ، الذى يملك المؤدى والمشارك ، والمقترح معا .

الأدب الدانمركي بالعربية

وقد كتب الشاعر العراقي :
« سعدى يوسف » تحية للسنوات ،
في عددها الأول ، فقال « صحيح
ما يقوله الفرنسيون من أن « ثلاثة
سنوات لا تصنع ربيعاً » ، لكن
السنوات الأولى يعلن دائماً بشارة
الربيع » . وقال « ما كان يبدو
بعيداً أي أن تتصل بالدانمرك ليس
عبر الدانيس فود ، فقط ، وإنما
عبر الثقافة والإبداع ، قد صار الآن
في متناول اليد » ، وقال : إن الثقافة
ليست طريفاً ، إنها جواهر ، إنها
المنظرة إلى العالم ، أي مضمون
ووسيلة علاقة الإنسان بعالمه .
هذه العلاقة التي تسعى جميعاً من
أجل أن تكون أكثر حيوية



للتحرير ، ومن الدانمركيين : بول
بوروم ، وبيلتا فتروب ، وإيريك
ستونس ، وإيلين وولف ، والهيد
بيرسون ، وستي واسموسين .

ويرأس تحرير « السنوات »
المستشرق البروفيسور « سفين
سنوكورد » ، مدير معهد الاستشراق
بجامعة كوبنهاجن ، والذي يجيد
الكتابة بالعربية ، إجابة تامة .

في « كوبنهاجن » صدر العدد
الأول من مجلة « السنوات » العربية
الدانمركية ، وهي مجلة تعنى بشئون
الأدب والفن الدانمركي ، والعربي ،
وتهدف إلى خلق صلة جديدة بين
العالم العربي ، والعالم الدانمركي .
ويصدر هذه المجلة ، الشاعر
المراقى الشاب « منعم الفقيه »
الذي يعيش في الدانمرك ، ويحمل
جنسيتها منذ عام ١٩٧٩ ، بالتعاون
مع المركز الدانمركي للإعلام الأدبي
وزيارة الثقافة الدانمركية ، ويعاونه
في تحريرها من العرب : « ميشال
خوري » ، ود . حسين شحادة ،
وسليم العبدى سكرتيراً للتحرير ،
ومنيّر عبد المجيد مديراً فنياً

وطوعية وجمالا . والسنونو خطوة في هذا الاتجاه .

وصدرت « السنونو » ، افتتاحيتها . بكلمة مترجمة ، لوزير الخارجية الدانمركي « اوفه ايلمان يسن » ، ركز فيها على ان « الثقافة العربية وعلى مدى قرون عديدة ، قد سحرت وجذبت إليها الكثيرين من الدانمركيين » وعلى أنه « منذ القرن الخامس عشر ، وجامعة كوبنهاجن توفر الفرصة للتعرف ولدراسة اللغة والثقافة العربيين للطلبة الدانمركيين » ، وكان « علماء الآثار الدنماركيون سببا في دوما سلافندراك في حملات التنقيب في الشرق الأوسط ، وأشار « اوفه ايلمان » إلى الرحلة التي قام بها الرحالة الدانمركي « كارستن نيبور » بين عامي ١٧٦١ و ١٧٦٧ إلى المنطقة العربية ، ومن ضمنها الجزيرة العربية السعودية ، أو اليمن السعيد . ويتمنى وزير الخارجية الدانمركي ، أن يبذل جهد من أجل تقديم ثقافة أجنبية (عربية / دانمركية) وتقوية أواصر التفاهم فيما بين كل من الثقافتين ، والثقافة المنقولة إليها ، لبناء جسر فوق الهوة التي تفصل بين الثقافة العربية والثقافة الأوروبية .



وفي الكلمة التالية بالسنونو التي رئيس التحرير الدانمركي البروفيسور « سفين سنوكورد » الضوء على الدراسات العربية ، في الدانمرك خاصة ، أوروبا عامة . فقال : « إن الاعتناء باللغة العربية والحضارة الإسلامية لهما تاريخ طويل في الجامعات الأوروبية » على أيدي « رهبان في القرون الوسطى رغبوا في التبشير بالمعقيدة المسيحية في البلدان الإسلامية » ، وبوساطة « علماء الكتاب المقدس الذين درسوا اللغات السامية ليحسنوا فهم محثوثات العهد القديم » وفيما بعد « ظهر الافتتان الأوروبي بالآداب العربي ، والشعر العربي ، فأحدثت ترجمة « ألف ليلة وليلة » إلى اللغة الفرنسية ، منذ ثلاثة قرون ، تأثيرا في الآداب الأوروبية » . وفي القرن الماضي نهض « علم اللغة

المقارن » ، فصدرت طبعات لمخطوطات في التراث العربي المخطوطة في المكتبات الثرية في الغرب والشرق ، واستقلت الدراسات الشرقية ، عن المصالح السابقة . ونحن اليوم ، ورثة هؤلاء المستشرقين الرواد ، نعتبر هذه العلوم مفاتيح لفهم العالم العربي على نطاق واسع » .

وقد كشف البروفيسور « سفين سنوكورد » الستار عن أنه بدأ دراسته للعربية ، وهو طالب لعلم اللاهوت في جامعة كوبنهاجن قبل أربعين عاما ، وأنه أقام في الشرق الأوسط ، إثر تخرجه ، مدة عامين ، أثناء خدمته العسكرية في قوات الطوارئ التابعة للأمم المتحدة بغزة ، ودرس في هذين العامين في كلية الآداب بجامعة القاهرة . فازداد حبه للعالم العربي . وإثر عودته إلى كوبنهاجن عين مساعد أستاذ في جامعة كوبنهاجن وكلف بتدريس اللغات السامية ، وخاصة العربية وأنشأ الاثنان معا معهدا للغات السامية ، وزيادته في البداية بأهم نصوص التراث العربي في التفسير والحديث ، والفقه والتصوف ، والتاريخ والآداب والشعر ، ودراسات شتى في علوم الدين الإسلامي وقروعه . ثم زوداه في

كما تمنح مكافآت سخية لكل كاتب تضم المكتبات الشعبية نسخاً من كتبه ، وتقدر هذه المكافآت المدعومة من الدولة ، على أساس النسخ المستفراة منها ، وأيضا ، الإقبال على استعارتها . وتعد هذه المكافأة رافدا أساسيا من روافد الدخل السنوي للكاتب .

وغير بالذكر هنا ، الإشارة إلى أن « السنونو » قد نشرت إعلانا على صفحتين ، نشرت فيها أسماء كتب لكتاب عرب ، موجودة بالمكتبات الشعبية في الدانمرك ، من أحدثها كتاب لـ : سمير عبد الباقى ، وحسن عبد الفضيل ، وإحسان عبد القدوس ومحمد عبد الحليم عبد الله ، واسماعيل الصادي ، وعلاء الدين ، وعبد الوهاب الاسواني ، وديزى الأمير ، ونعيم عطية ، وعبد الوهاب الديبى ، وسليم بركات ، ويدر الدين ، وجمل الفيضانى ، وعبد الستار فراج ، ومحمود درويش ، وفؤاد حداد ، واسما حليم ، وصنع الله إبراهيم ، وأدوار الخراط ، وفاروق خورشيد ، وعبد جبير ، ونجيب محفوظ ، ومحمد الحضرنجى وصبرى موسى . وأحمد عمر شاهين ، وفؤاد حداد ، وخيرى



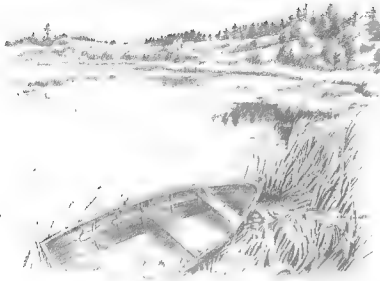
الشمالية ، لعبد الرزاق جعفر « أزمة الفيلم الدانمركى وجديد ميليه اوجست » لمسير عبد الحميد ، « والحوار الأخير مع الشاعر الدانمركى الراحل : ايثن مالىنوسكى » لمنعم الفقى ، وسليم السعيدى ، و« كاريل بليكسن : خيال الواقع » ، وواقع الخيال ، لميشال خورى .

وفي هذا العدد مقالات بأقلام كتاب دانمركيين ، عن « الكتاب ووسائل المعرفة الأخرى للجميع » ، وهو مقال مصور يلقى ضوء على المكتبات الشعبية في الدانمرك ، المزودة بكل وسائل المطبوعات والتي تعيد كتبها بالجان للقراء . ويتلقى بطاقات نقدية عن الكتب ، يكون لها اثرها في رواج الكتب ، وبراء الكتب ،

السنوات الأخيرة بروايات وقصص للادباء العرب المعاصرين . وفي هذا المعهد يدرس الآن أكثر من عشرين طالبا معظمهم من الدانمركيين ، ويقيتهم من العرب المهاجرين . وأبناء المهاجرين ، فصار المعهد ملتقى للدانمركيين والعرب ، يجتمعهم الحب للثقافتين وكانت « السنونو » هى الثمرة لهذا الحب ، ولالتقاء الثقافتين بصفتها بطاقة للتعارف ، وجسرا للتواصل .

مالذى تقدمه « السنونو » في عددها الاول ، للقارئ العربى ؟

في هذا العدد أربع دراسات بأقلام عربية ، عن الادب الدانمركى ، والثقافة الدانمركية : « إندرسن وأدب الأطفال في البلدان



شليمي ، واحمد الشيخ ، ومحمد
سليمان ، وفؤاد الكركي ، ويوسف
ابو رية ، ويحيى يخلف ، وريبع
الصبروت .

وجدير بالذكر هنا أن أكثر عناوين
كتب هؤلاء الكتاب ، المنشورة في ذلك
الإعلان ، هي من إصدارات سلسلة
« مختارات فصول » التي تصدر عن
الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
والتي أسسها القاص : سليمان
فياض ويواصل الإشراف عليها
الناقد : سامي خشبة .

وقد وجهت المكتبات الشعبية
نداء في « السنونو » بأخر هذا
الإعلان ، فنشر نصه لأهميته : (إلى
دور النشر العربية : تتوجه المكتبة
الشعبية للقائفة المغتربين .
بالدعوة إلى تزويدها بقوائم
إصداراتهم . وذلك ليتمكن لها
وعبر مستشاريها ، حجز نسخ من
إصداراتهم ، وذلك على العنوان
الناسي 2 Telgrafvel — Deil
DK — 2750 Ballerup — De-
nmark .

وهناك مقال دامركي آخر ، كتبه
بقلمه عن نفسه الشاعر الدانمركي
الكبير ايلان « مليفونفسكي » والذي
اصطلحت الصحافة والدول
الاسكندنافية على وصفه بأنه : « عقل

ولا اثر للدماء
المفاتيح تستقر في افعالها
بصمات الأصابع على كل شيء
لكن ، أين الأيدي ؟
تتسامل مقابض الأبواب
و .. آلات العمل
على طاولة قطع الخشب
ويستلقي لوح من الخشب غير
منجر
واربعة اقلام وصاص غير مبرية
والصمت .. والعلامة
الهدوء .. اخذ يفقد صبره
في الفراغات تشتغل الفئران
الميزان يؤشدة : ناقص ثمانين
كيلو جراما

الشمال الرائع » فمع أنه كان
شاعرا ، ومع أنه كان يرى أن الشاعر
لا يمتلك موهبة السياسة ، فقد كانت
كلمته تعتبر « الفصل » في قضايا
الخلاف في مجالات الادب والثقافة
والسياسة . ومع هذا المقال نشرت
« السنونو » القصيدة الأخيرة
لـ «الينواسكي » ، وهي بعنوان :

الزوارق ترسو مقلوبة
وعلى الجدران تتدلى الغليونفنت
العشب المنقطى بالصقيع
الابيض
يخلو من أي اثر
نوافذ المنزل سوداء من الخارج

المنفضة مملوءة

والزجاجة فارغة

وهناك .. زوج نعال

في الزاوية

وقد أثارت هذه القصيدة الأخيرة في الدانمرك ، إثر نشرها بعد وفاته في نوفمبر عام ١٩٨٩ ردود فعل ، وتاويلات متباينة ، لموت بيدو إراديا ، بلا انتحار .

ومن أهم المواد الأدبية ، في عدد « السنونو » الأول ، مقترحات من الشاعر الدانمركي الحديث . تحت عنوان : « العالم الذي يضيئ » للشعراء الدانمركيين المعاصرين : بيني أندرسن ، كريستين بيورنكيه ، كلادس بونيبيا ، بول

بوروم ، كاميله كريستينسن ، ماريا داسهولت ، توفه ديتلسين أو لريكه س . كيرنس ، أوفه هاردر ، هنريك س هولك . بيترهوس ، بيرهويهولت ، ميتة كابل ، ماريلانه لارسن ، أيفان مالبينوفسكي ، نينا مالبينوفسكي ، هنريك نوربرانت ، انجه بيدرسن ، كلاوس ريفيه فلنك ، روى ايلس ، أريك ستينوس ، ميكيل سترونج ، بيانا فتروب ، سورن أولريك تومسين ، ريموارتور ، ميريت توروب . دان تورال ، مورتى فيركي ، دوريت فيلومسين .

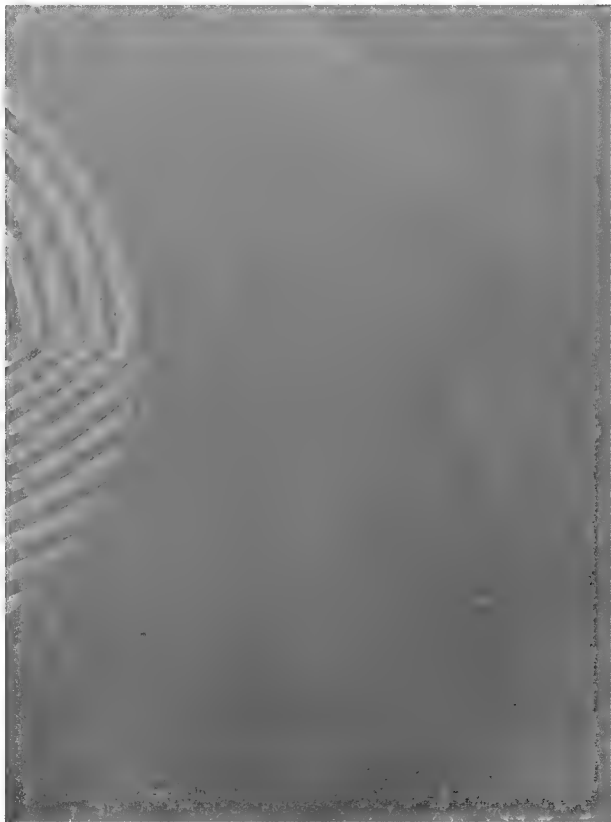


في لقاء بالقاهرة ، مع منهم

الفقر ، وسليم العبدى ، اخبارى بسعيهما إلى إصدار طبعة أخرى بالعربية للسنونو ، في أعدادها القادمة ، عن دار الأهرام بالقاهرة ، واتفاقهما على هذه الخاية مع مؤسسة الأهرام ، ولعلنا نرى في أعداد « السنونو » التالية : مقالات عن الأدب العربي ، والثقافة العربية ، وقصصا وأشعارا ، لشعراء من العرب ، وقصاصين من العرب ، ورسوما عربية ، كتلك الرسوم البديعة المنتشرة على صفحات « السنونو » للروائية والرسامة « ديلاتريك مورك » والفنان الدانمركي « يورن ستندر » لكي تكون « السنونو » حقا ، جسرا بين الثقافتين العربية والدانمركية .

إلى النقاد والدارسين

مجلة « إبداع » تدعو النقاد والدارسين للمشاركة بدراساتهم في تحرير عدد خاص تعتزم إصداره قريبا عن « الرواية » . وترجو المجلة أن تكون هذه الدراسات في الحد الذي يسمح بنشرها في هذا العدد الخاص وأن تصل إليها هذه الدراسات في حدود الشهر الحالي (سبتمبر) .



المجلة



العدد العاشر • أكتوبر • ١٩٩٢

العدد العاشر • أكتوبر • ١٩٩٢

العدد العاشر • أكتوبر • ١٩٩٢

العدد العاشر • أكتوبر • ١٩٩٢

العدد العاشر • أكتوبر • ١٩٩٢

العدد العاشر • أكتوبر • ١٩٩٢

العدد العاشر • أكتوبر • ١٩٩٢

العدد العاشر • أكتوبر • ١٩٩٢

العدد العاشر • أكتوبر • ١٩٩٢

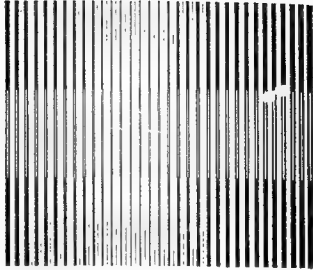
العدد العاشر • أكتوبر • ١٩٩٢

العدد العاشر • أكتوبر • ١٩٩٢

المعاصر



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

رئيس مجلس الإدارة

أحمد عبد المعطي حجازي

سمير سرحان

نائب رئيس التحرير

سليمان هياضي حسن طلب

مدير التحرير نصر أديب

المشرف الفني نجوى شلبى





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويش ٧٥٠ ليرة - الفجر ٨ ريالات نفعية - البحرين ٧٥٠ ليرة - سوريا ٤٠ ليرة -
لبنان ١٥٠٠ ليرة - الأردن ٧٥٠ ليرة - دينار - السمجة ٨ ريالات - السودان ٢٢٥
ليرة - تونس ٢٠٠٠ مليم - الجزائر ١٤ دينار - المغرب ٢٠ درهم - اليمن ٢٠
ريال - ليبيا ١٠٠ دينار - الإمارات ٨ درهم - سلطنة عمان ٨٠٠ بيتا - غزة
والقطاع ١٠٠ سنت - لبنان ١٥٠٠ ينصا - نور نيوز ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنديا مصريا شاملا البريد
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات
مضافا إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
وأمریکا وأوروبا ١٨ دولارا

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالي

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - من
ب ٦٢٦ - تلفون ٢٩٢٨٦٩١٠ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٢ .

الشن : جيف واحد

المادة المنشورة تعبر عن رأي صاحبها وحده ، والمجلة لا تلتزم بنشر ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المجلة

السنة التاسعة • أكتوبر ١٩٩٢ • ربيع الآخر ١٤١٣

هذا العدد

● ندوة إبداع

- لقاء .. مع المخرج
يوزيف شافينا
١١٥ ترجمة وتقديم :
هند عبد الفتاح

● مقابلات

- مهرجان الإسكندرية السينمائي
حول المرحم النجدي
١٣٧ فكري التتلش
مهرجان سينما الأطفال
١٤٥ فريد كحل
المؤتمر السابع لإبداع
١٤٩ جمال الصالح
مصر في الألفية

● مكتبة إبداع

- أشياء صغيرة الموت
١٥٣ ناصر الطوانتي

● الرسائل

- جون كيدج مرة أخرى
[رسالة نيويورك]
١٥٩ أحمد مرسى
عودة ، والباروك ،
[رسالة باريس]
١٦٢ اسماعيل صبرى
مرض لرسم جون في صفيحة
[رسالة روما]
١٦٩ يحيى حوى
رسائل نضال كنفلي
[رسالة لبنان]
١٧٩ فاطمة موسى

● الهلال وسؤال التجاوز أحمد عبد الحفيظ حجازى

● الشعر

- البيت (لوبريت)
أنت الوشم البهلى
٥٧ عبد المذم رمضان
صفحات من كتاب النيل
٧٢ محمد فهمى سند
وردة للحب والموت
٨٢ حميدة عبد الله حميدة
تكم
٩١ مظهر
سماء عبيرة
٩٧ فتحى عبد الله
اعتكف
١٠٢ محمد السيد إسماعيل
بطاقة إلى : م . ر .
١١١ مفرى فوزى

● القصة

- الفتى المقطوع
٥٤ محمد حافظ رجب
الليلة الأولى
٦٧ جمال النيطانى
نملتين على الأحلام
٧٩ إبراهيم عبد الجود
اللعبة
٨٨ هالة البدرى
قط
٩٢ محمد عبد السلام للمصرى
لظفيرة
١٠١ عز الدين سعيد
آخر أيام الملك
١٠٦ أحمد الشيخ
قصص
١١٢ فهد المتيق

● الدراسات

- الثقافة والحكم
٢٥ مصطفى صافران
الرواية والواقع
٣٢ صبرى حافظ
قراءة في : قصص البنتان ،
٤٥ رمضان بيمطوليس

الهلال وسؤال التجاوز

حسنًا فعلت دار الهلال حين جعلت احتفالاتها بمرور مائة عام على صدور مجلتها الأولى «الهلال» مناسبة لمراجعة مشروع النهضة الذى كانت «الهلال» متبرا من أهم منابرهِ .

لقد شاركت «الهلال» منذ صدورهما فى سبتمبر ١٨٩٢ بنصيب واف فى إعادة اكتشاف التراث العربى الأدبى والفكرى ، وفى فهم التاريخ فهما عقلانيا يحمره من أصوله الخرافية ، ويراه لا كما كان يراه السابقون دورات من المعجزات والكوارث تتكرر ، بل سلسلة من الأسباب والنتائج والتحولات يلعب فيها البشر أهم الأدوار .

ولقد وقفت «الهلال» بجانب حركات التجديد وبناصرت حرية المرأة ، وبشرت بالوحدة العربية ، وتابعت التقدم العلمى فى أوربا ، ودافعت عن حقنا فى الاستقلال والديموقراطية .

فإذا كان موقفها فى المعارك التى دارت حول هذه القضايا قد اتسم بالاعتدال وربما بشيء من الأنانة والحذر ، فهذا راجع إلى أن الطريق الذى قطعته كان شديد الوعورة مزروعا بالفخاخ . والذين

كانوا يفضلون من المعاصرين أن تقف الهلال في هذه المارك موقفاً صريحاً أو أحداً ربما لم يكن يتاح لهم أن يحتفلوا بمرور مائة عام على ميلاد «الهلال» لأنها كانت ستضطر إلى الاحتجاب قبل أن تبلغ المائة ، كما احتجبت «العصور» و«المقتطف» .

ونحن لا ننتهز هذه المناسبة للدفاع عن الاعتدال بل نذكر الجانب الإيجابي فيه . أما التقييم الشامل فنحن بعيدون عنه ، لأننا لن نستطيع أن نقيم مائة عام من العمل يمثل هذه الانطباعات . والتقييم الذي ننتظره لابد أن يقوم به فريق من الباحثين الجادين المخلصين يعملون على جبهات مختلفة ، فيحللون النصوص ، ويدرسون الظروف وردود الفعل ، ويرسمون اتجاه الحركة ، ويتابعون هذه الخطوط جميعاً حتى تلتقى في نقطة توضح لنا الدور الذي لعبته مجلة «الهلال» . وفي علمي أن بعض الدراسات الجامعية تناولت بالفعل مجلة «الهلال» في بعض مراحلها ، فحيداً لو نشرت هذه الدراسات ، وحيداً لو تبعتها دراسة شاملة يتكافأ وزنها مع اكتمال العمر الأول لمجلة «الهلال» التي تبتدىء عمرها الثاني الآن .

إن «الهلال» التي صدرت لأول مرة منذ مائة عام لم يعد لها وجود . لأن الظروف تغيرت واللغة ، والفكر ، والكاتب ، والقارئ جميعاً . كلهم تغيروا ولم يبق من «الهلال» القديم إلا اسمه المشرق الواج . وبإمكاننا أن نقول إن «هلال» القرن القادم لابد أن يكون «هلالاً آخر» أكمل وأنضج من هلال القرن الذي ينصرم ، بقدر ما سيكون العالم في الأعوام المائة القادمة أفضل وأسعد مما كان في القرن العشرين .

هذه الحاجة إلى أن نتجاوز أنفسنا لتتجسد في صور أفضل هي التي أوجت للإنسان بأسطورة الفينيق Phoenix أو العنقاء ، ذلك الطائر الذي قيل إنه يعمر قروناً ، فإذا انقضى أجله احترق ، ثم انبعث من رماده أتم شباباً وجمالاً !

لكن سؤال التجاوز ليس موجهاً لمجلة «الهلal» وحدها . بل هو موجه لحركة النهضة كلها ، هذه الحركة التي قطعت من عمرها قرنين من الزمان ، وما زالت ناقصة مبنورة غير مكتملة كأنها الصراط المعلق بين عصريين ، وكأنه محكوم علينا أن نقطع هذا الصراط في حركة أبدية عودا على بدء . لا نملك الرجوع إلى ما كنا عليه من تخلف صريح ، ولا تواتينا الشجاعة ، لنقتحم بوابة العصور الحديثة فنصبح جزءاً من حركة العالم المتقدم .

لماذا إذن ندور حول أنفسنا ولا نتقدم ؟

هناك إجابات متعددة عن هذا السؤال ، منها هذه الإجابة التي أقدمها فيما يلي لأنها تبدو لي أكثر إقناعاً . إن النهضة تطور شامل ذو طبيعة جذرية ينقل المجتمع بكامل قواه ومؤسساته من الركود والتخلف إلى الحركة والتقدم . وهذا لا يمكن أن يتحقق بغير أداة ، هذه الأداة كانت في أوروبا طبقة اجتماعية جديدة هي طبقة أهل المدن التي جنت عن طريق الحروب الصليبية من ناحية ، وعن طريق التجارة والنشاط المصرفي والمهن الحرة من ناحية أخرى ثروة ضخمة وثقافة جديدة تحولت بهما إلى قوة اجتماعية وفكرية مؤثرة .

لكن هذه الطريقة نشأت في مجتمع يحكمه النبلاء ورجال الدين ، ويتناقض اقتصاده البدائي وثقافته الأسطورية وتشريعاته المستبدة مع مصالح هذه الطريقة الجديدة ونظرتها المتحررة للعالم وطموحها لأن تلعب في المجتمع الأوروبي المتخلف الدور الذي تؤهله له ثروته وعلمها وفنونها . ومن هنا بدأ الصراع بين مطالب أهل المدن والأوضاع الموروثة عن العصور الوسطى ، فكانت الغلبة للفريق الأول ، أي لمشروع النهضة الذي تجاوز مرحلة الإحباط وتطور وتبلور في عصر التنوير ، وتمثل قبل كل شيء في إقامة التوازن العادل بين نصيب الدين ونصيب الدنيا في نشاط الإنسان .

الدين علاقة بين الإنسان وربه فهو نشاط روحي فردي تنظمه المؤسسة الدينية . أما الدنيا فعلاقة بين المواطن وأخيه المواطن ، فهو إذن نشاط اجتماعي عملي تنظمه الدولة التي لا ينبغي لها

أن تتدخل في أمور الدين ، كما لا ينبغي للمؤسسة الدينية أيا كان شكلها وطبيعتها أن تتدخل في أمور الدولة .

من هنا تمكن مفكرو النهضة وعلمائها من إقرار حرية الفكر . ومن إعادة النظر في القوانين التي تحكم الطبيعة والمجتمع والإنسان . وبدأت حركة الكشوف الجغرافية والعلمية . وقامت الدولة على أساس من التعاقد الاجتماعي الحريديلا من الأساس القديم الذي كان يجعل الحاكم غلا لا ، ويجعل العلاقة بينه وبين المحكومين صورة من العلاقة بين الراعي والقطيع .

من هنا أيضا نشأت فكرة الأمة . وحلت الدولة الوطنية محل الامبراطورية المقدسة ، وأعلن الدستور ، وقام البرلمان ، ونهضت الطبقات الدنيا ، وتحررت المرأة ، ومشت في عروق الأمم الأوروبية هذه الدماء الجديدة التي دفعت بها العصور الحديثة التي نحاول منذ قرنين أن ندخلها فلا نستطيع ، ولا نملك عندئذ إلا أن ندور حول أنفسنا من جديد .

السبب إذن أن هذه الأداة التي تحققت بها النهضة الأوروبية هذه الطريقة الجديدة لم تظهر في بلادنا كما ظهرت في أوروبا .

لقد كان الأوروبيون خلال العصور الوسطى أكثر تخلفا منا ، والأصح أن نقول إننا كنا متقدمين بالقياس إلى العصر وكانوا هم متخلفين ، وهذا ما مكنا من غزوم في عقديارهم ، وإلحاق الهزائم بهم هزيمة تلو هزيمة سواء في حركة الفتوح أو في الحروب الصليبية . هذه الهزائم المتوالية التي حاقت بهم على أيدينا هي الصدمة التي أيقظتهم على تقدمنا وتخلفهم ، وهي الشرط الجديد الذي ولدت منه طبقة التجار والعلماء والمستكشفين والمهنيين الذين ترجموا علمنا واقتبسوا حضارتنا ، ثم ذهبوا أبعد فأحيوا التراث اليوناني الروماني السابق على المسيحية ، وتسلموا بهذا العلم الذي حصلوه وبالثروة التي جنبوها في معركتهم مع النبلاء ورجال الدين ، هذه المعركة التي خرجت منها النهضة منتصرة ظافرة ، وهذا ما لم يتحقق عندنا لا في العصور الماضية ولا في العصور الحديثة . فإذا كان قد تحقق منه شيء فهو لم يكتمل .

لقد كانت الدولة العربية الإسلامية إلى نهاية القرن الثامن عشر هي كل شيء فهي تحكم نيابة عن الله ، فتملك الأرض ، وتهيمن على التجارة ، وتحدد الأسعار ، وتصادر الثروات ، وتنش الحرب ، وتشرع وتقاضي ، وتتفد . ولهذا تحول الفلاحون عندها إلى اقنان ، وتحول الصناع والتجار والعلماء إلى خدم .

والامر كذلك بعد نشوء الدولة الحديثة في اوائل القرن الماضي ، فقد اضطر الحكام العرب والمسلمون نتيجة للغزوات الاستعمارية الكاسحة إلى خلق جيش حديث ، وإدارة حديثة ، وصناعة حديثة ، ولهذا أرسلوا البعثات ، واستعانوا بالأجانب وأنشئوا المصانع والمدارس . وسمحوا بإصدار الصحف ، ووقعوا مراسيم بإنشاء مجالس نيابية . وفي إطار هذا السعي نشأت في مصر طبقة اجتماعية جديدة كانت خليطا من أبناء المالك والأتراك والعمد والتجار والعلماء والشوام المهاجرين . هذه الطريقة هي التي رفعت شعارات النهضة ، وحقت نجاحا لا ينكر ، لكنها وقفت غالبا عند مرحلة إحياء التراث ، ولم تتجاوزها إلى خلق ثقافة جديدة تصلح لهذا العصر الجديد .

نقطة الضعف الجوهرية في هذه الطبقة أنها كانت في أساسها طبقة من الموظفين الذين لا يملكون شيئا مما كان يملكه أهل المدن الأوربية في عصر النهضة ، لا جامعات ، ولا بنوك ، ولا نقابات ، بل هم يدينون بوجودهم ويتقدمهم كأفراد وجماعة للدولة التي كانت مواقفها ومصائرهما تنعكس طردا وإيجابا وسلبا على مواقف هذه الطبقة ومصائرهما .

محمد علي يبني مصر الحديثة ، وجيوشه الظافرة تجتاح الجزيرة والسودان واليونان والشام وتوغل في الأناضول ، إذن يستطيع الطهطاوي أن يقرأ فولتير ، وكونديك ، وروسو ، ومونتسكيو ، ويترجم الدستور الفرنسي ونشيد المارسييز ، ويشر بفكرة الأمة ، والوطن ، والديموقراطية ، ويدعو المرأة إلى العلم والعمل . ثم تتحالف بريطانيا وروسيا والنمسا مع تركيا ، وترغم محمد علي على الخروج من الشام وتسريع جيوشه وإغلاق مصانعه ومدارسه ، فيتراجع مشروع النهضة . وينفى الطهطاوي إلى السودان ، ويجلس تحت ضربات الشمس ولسعات البعوض يديج قصيدة مدح في سعيد يسترحمه ويناشده أن يعيده إلى وطنه ؟

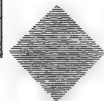
وما حدث لمشروع محمد علي حدث لمشروع اسماعيل ، وما حدث لمشروع اسماعيل تكرر في مشروع جمال عبد الناصر .



هذه الإجابة نخرج منها بأن النهضة في بلادنا لن تستأنف سيرها ، وإن تنجز أهدافها ، ولن تكتمل لنتنقل منها إلى المستقبل إلا بشرط واحد ، هو ألا تكون النهضة عمل الدولة وحدها ، بل ينبغي ألا أن تكون قضية المجتمع بأسره ، وفي طليعته قواه الحية بمؤسساتها الشعبية المستقلة . أما الدولة فيكفيها أن تحرس حدود العمل القومي ، وأن تهيب لجميع أطرافه فرصا متكافئة للسباق ، دون أن تكون هي طرفا فيه .

أريد أن أقول إن الديمقراطية هي الشرط الجوهري لتكمل هذه النهضة التي لم تكتمل ولنخرج من حصار الدائرة لنتقدم في الطريق المستقيم !





البيت

«أوبريت»

هي - هو - كورس - فرقة رقص تعبيرى - صور

هي

«هاجر» الحزين والكبرياء
هاجرت
وعلى زندها هاجر الانبياء
هاجروا
والتوت عن خطاهم يروب الرجوع

• •

والطير التي هاجرت في الشتاء
لم يُعْدها جناح الربيع
وانا لم ازل في ليلالى الصقيع

طفلةً أجهشتُ بالبكاء

لسماءٍ تضيق

خلفَ حدَّ السماء

* *

والطيورُ التي هاجرتُ في الربيع

نثرتُ ريشها للفضاء

واخفقتُ في رفوفِ الدموع

غيمةً من رمادٍ

على أفقٍ من دماء

* *

هل تعود ؟

هل تعود ؟

يا حبيبي البعيد ...

معضماي لإسودّة العرس ،

لا للقيود

هل تعود ؟

لتشققَ ستارَ الحديد

يا حبيبي القريبَ البعيد

ومتى يا حبيبي تعود ؟

ومتى يا حبيبي تعود ؟

في قديم الزمان
كان نوز وكان
في بلاد الروى عاشق
إسمها « القدس »
وقر اسمهُ « من قراه ؟ »
واسمهُ « ضيقتُ خطاه » ...
في ظلام الزمان وظلم المكان .

* *

في قديم الزمان
كان نوز . وكان
في بلاد الروى عاشق

* *

فجأة .. لم تكن فجأة
هبت العاصفة
أطفت حركات البيت
وقناديلها الخائفة
فإذا كل شيء يموت
وإذا كل شيء يموت
بين أسنانها الراجعة ..
في قديم الزمان

كان نوز . وكان
 في بلاد الرّدى عاشقنا
 إسمها « القدس »
 وفوق اسمها « من تراه ؟ »
 واسمها « ضيعة خطاه »
 في ظلام الزمان وظلم المكان .
 (صور من حرب ٤٨ وجموع اللاجئين تعرض
 بالفانوس السحري أو بالسينما —
 ترافقها « رقصة الجنون »)

هو :

* *
 شرذنتى الرياح عن باب قلبى
 شرذنتى وشردت في شعبي
 كيف أمضى ، ففريق الروح تمضى
 في ضياع على خرائب دوي

* *
 قسمة الخلق في الزمان نهائ
 بعد ليل ورحمة إثر كرب
 ونصيب من الزمان ليال
 تصل القطب في الظلام يقطب

أيها الموتُ في الحياةِ كفاني
ما تجرعتُ مِنْ مراراتِ صُلبي
ويمينا باسمِ الحياةِ يمينا .
لن يموتَ الهوى ويشهدُ ربي
أنا أتِ . نهرا يمورُ صلاةً !
فيك يا قلنسُ منبى ومصبى

* *

أنا أتِ . حبيبتى انتظرينى
طالَ ما صدنى الغزاةُ فحسبى
أنا أتِ . ناديتنى من ظلامِ السجنِ
ناديت .. من سوائِ يلبى ؟
ستشقى الظلامَ جمرهُ روى
وتضى الدنيا ، بشورةِ حُبى !

* *

كورد : يا صباغ الغضبِ طالَ ليلُ العربِ
أَنْ أَنْ يرقضوا أَنْ أَنْ ينهضوا
عاصفاً من لهبِ
يا صباغ الغضبِ

أمتى . أمتى . هذه ثورتى
 قبضة للصدام ويد للسلام
 فاسمعى صرختى
 فى صباح الغضب
 أرضنا ابن تكور باحة للسجون
 فارحلى من هنا يا جيوش الخنا
 إننا قادمون
 فى صباح الغضب

* *

يا صباح الغضب طال ليل العرب
 أن أن يرفضوا أن أن ينهضوا
 من سبات الحقب
 فى صباح الغضب

(مشاهد من الانتفاضة تراكبها « رقصة الوعى »)

هـى أراك . هنا . الآن . بين يديا
 وإنى أحسك . حولي . وفيها
 أشمك فى رغبة الياسمين
 قريبا . جميلاً . معاً . قوياً

مَدِينَةٍ عَلَى هَذِهِ نِهَايَةِ السَّيْرِ ؟

أَجَل . مَدَدْتُ لِي يَا حَبِيبِي الْوَفَاءَ
وَكَمْ خَفْتُ مِنْ طَوِيلِ شَوْقِي إِلَيْكَ
وَخَوْفِي عَلَيْكَ وَحُزْنِي عَلَيْكَ
وَهَذَا أَنْتَ . حَرًّا تَقْكُ قِيودي
يَدَاكَ الْأَسَاوِزُ فِي مَعْصَمِيَا
أَقْبِلْ بِعَعْنِكَ حَيًّا . فَقَبِّلْ
حَلِيبَ الرُّضَاعِ عَلَى شَفَتَيْكَ ..

* *

أَرَاكَ . وَلَكِنِّي لَا أَرَاكَ
وَتَقَلْتُ مِنْ قَبْضَتِي بِدَاكَ
فَلَا أَنَا مَا كُنْتُ أَمْسَ الْقَرِيبِ
وَلَا أَنْتَ أَنتَ . وَلَسْتَ «سَوَاكَ»
تَغْلَقُ فِي جَسْمِكَ الْفَاتِحُونَ
رُوحُكَ سَرَى . وَجَهْرِي هَلَاكِي
أَحْبَبُكَ يَا قَدُسَّ . حُبِّ حَيَاةٍ
وَحُبِّ صَلَاةٍ . وَحُبِّ امْتِلَاكِ
فَمَنْ أَيْنَ جَاءُوا بِحُبِّ يُخَيِّئُ
قُنْبُلُهُ فِي جَنَاحِي مَلَاكَ

هو

ومن أين جاءوا بنار الجحيم
لسوجه تَخَيَّرْتَهُ فاصطفاك ؟
أحبك يا قدس . حبّ الفدائي
مستشهدا . ليعيش فِداك ..

* *

كورس

يحبك يا قدس
لكن سورا جديدا
يطوق سورا قديما
يُحبك ،
جنتك كنت يا قدس ،
كيف غدوت الجحيم الجحيم
يحبك يا قدس حيا وميتا
وسوف يجيبك
سوف يجيبك من باب حطين والقاهرة
ومن باب بغداد سوف يجي .
ومن باب بيروت والناصره
ومن باب جلق ياتى
ومن باب مكة
من باب تونس

بابِ الجزائرِ
بابِ الرِّباطِ
ومن كلِّ أبوابِ الغابرةِ
وسوفَ يجيئك حياً وميتاً
وحياً . براياتِهِ الظافرةِ ..

(صور من الانتفاضة . من تظاهرات التأييد العربية والعالية مع « رقصة العودة »)

هــى حلمتُ ببيتِ صغيرِ
ونذجُ أميرِ
وطفلٍ على العشبِ
في ساحةِ البيتِ يلعبُ
وعندَ المساءِ
اشدُّ عليه الغطاءُ
واحكى له كي ينامَ
حكايَةً فيلٍ يسابقُ أرنبَ
وجذى يراوغُ ثعلبَ

• •

حلمتُ
حلمتُ بمن رحلوا يرجعون

وَمَنْ قَتَلُوا يُبْعَثُونَ
وَلِي شُرَكَائِ الْمَازِلِ
عِنْدَ أَحْبَبَتِهِمْ يَسْهَرُونَ

* *

حَلَمْتُ ..
حَلَمْتُ بِجَارٍ وَجَارَةٍ
وَاطْفَالٍ حَارَةٍ
بَطَابِتِهِمْ يَلْعَبُونَ
وَلِي نَهْمٍ يَأْكُلُونَ
وَلِي فَرْحٍ يَدْرُسُونَ
حَلَمْتُ ..

* *

حَلَمْتُ ..
بَوَدِّ السَّلَامِ
يَقْطُرُ دُرُوبَ الْأَنْثَامِ
جَمِيعِ الْأَنْثَامِ
حَلَمْتُ ..
بِأَنَّ الْمَدَافِعَ صَارَتْ أَتَابِيْبَ رَمَى
وَأَنَّ الشُّوَارِعَ ، كُلَّ الشُّوَارِعِ
تَوْصَلُ حَيًّا بِحَيٍّ

وَأَنَّ الْإِلَهَ يَطْلُ عَلَيَّ

وَأَنَّ النَّبِيَّ

يَشُدُّ يَدَيَّ

حَلَمْتُ ..

بِأَنِّي فِي الْكَوْنِ . وَالْكَوْنُ فِي

حَلَمْتُ . حَلَمْتُ .

فَخَذَنِي إِلَى الْحُلُمِ

خَذَنِي إِلَيْكَ

وَخَذَنِي إِلَى ..

* *

من انقراضِ القصفِ مَلَكُنَا

من انقراضِ القصفِ

ونَهَضْنَا من نومِ الكهفِ

وَعُزْبَةِ أَهْلِ الكهفِ

عُدْنَا من أطرافِ الدُّنْيَا

ملءَ جهاتِ الرِّيحِ

بشَهِيدٍ حَيٍّ

وشَهِيدٍ يَسْنَدُ ظَهَرَ جَرِيحٍ

جَنَّنَا ،

صَفَا ثَلَوِ الصَّفِّ

كُورس

جئنا .

شوق رُكام الخوفُ

والأفاق تصبُحُ

فرحاً وتسليحُ

يا ربَّ الأربابِ العادلَ

بارك هذا الزحفُ .

* *

يا عبادة شمس

يا جوهرة النُّفُسِ

إسمك فينا كأنَّ « ييوس »

وصارَ ييوسُ وصارَ القدسُ

يا مغفرة الشعب الصابر

كوني ضوء الحبِّ الطاهر

وقبائك عيدُ وبشائرُ

وعلى سورك عُرْسُ

يا اسمك فينا كأنَّ « القدس »

وصارَ « القدس »

وصارَ « القدس » ...

(سلايدز وصور متحركة من القدس — رقصة القدس) .

هو : سافَتَحْ قَلْبَكَ القلب

كى تَدْخُلَ الشمس

يَا قَدْسُ

وَرِدْ مِنْ جِرَاحِي

وَمِنْ أَضْلَعِي سُبُلَهُ .

هى : ولى مِنْكَ مَا سَأَلَ فَوْقَ السَّلَيبِ

ولى صُغْرَةُ الطُّهْرِ

وَالْجُلُجُلَةِ

هو : أَحْبَبْ ، مَا شَاءَ لى الله وَالْحَبْ

مِنْ أَعْمُرِ غَابِرَاتِ

إِلَى الْأَعْمُرِ الْمُقْبِلَةِ

أَحْبَبْ مِنْ كُلِّ قَلْبِي ، فَمَا أَجْمَلُهُ !

هى : وَإِنِّى أَحْبَبْتُكَ مِنْ كُلِّ قَلْبِي ، فَمَا أَجْمَلُهُ

أَنَا لَكَ كُنْتُ الْعُرُوسَ

« يَبُوسَ »

وَقَدْ سَأَ أَحْبَبْتُكَ

بِاسْمِ الْمُخْلِصِ

وَاسْمِ الرَّسُولِ

وَأَيَّاتِ سُبْحَانِهِ الْمُنْزَلَةِ

معا :

معا . يفرحُ الحزنُ والمرُّ يحلو
وتحتضنُ الليلَ شمسٌ تطلُّ
معا نحنُ كَتَا إِبْتداءَ الحياة
وملءِ الحياةَ معا سنظلُّ
ونعلمُ ملءَ دمارِ الحروبِ
بسلمٍ على العالمينِ يحلُّ
ونضرعُ : يا مستجيبُ الدعاءِ
اغثنا . ويا ايها الناسُ صلُّوا
معا تَطْهَرُ الارضُ من رجسِها
ويسمو بها روحُها المضمحلُّ
معا نحنُ ، قدسُ وإنسانها
وكونُ على ألفِ كونٍ يهلُّ
فيا وردةَ الموتِ فوحى حياةً
معا يفرحُ الحزنُ والمرُّ يحلو ..

(صور عمال وأطفال ، فلاحين ، وطلاب ، فنانون ورياضيين - رقصة فرح شعبية)

نشيد الختام من رَجْعِ الغربة والزلْزَمِ

وليالي الأدمعِ والدُّمِ

سُيِّدُ هذا البيتُ

الجميع :

وَيُسَيِّدُ هَذَا الْبَيْتُ

فَلْيَأْتُوا ...

فَلْيَأْتِ الْأَحْبَابُ الْمَهْرَه

وَلْيَأْتِ الْأَصْحَابُ الْبَرْزَه

فَلْيَأْتُوا مِنْ لَبْنَان

مِنْ لَبْيَا وَالسُّودَان

مَلءَ الْمَشْرِقِ مَلءَ الْمَغْرِبِ

مِنْ أَرْجَاءِ الْوَطَنِ الطَّيِّبِ

فَلْيَأْتُوا

سَيِّدُ هَذَا الْبَيْتِ

وَيُسَيِّدُ هَذَا الْبَيْتُ

فَلتَأْتُوا

ولتأتوا

يَا أَهْلَ الْأَرْضِ الْعَرَبِيَّةِ

وَجَرَاحِ فِلَسْطِينَ الْحَيَّةِ

وَقِبَابِ الْقُدْسِ الذَّهَبِيَّةِ

بَيْتُ الْعَرَبِ هُوَ الْبَيْتُ

ولتأتوا

فَلتأتوا

ولتأتوا ..

(موسيقى للفرح والعنفوان — رقص للحلم والأمل ..)

التوارث الخلاق والتوارث الآسن أو الثقافة والحكم

ذلك أنه إذا كان من الصحيح والواضح أن القوانين تسنها الكلمة ، فمن الصحيح أيضا - وإن لم يكن من الواضح - أن هناك قوانين لا تسنها الكلمة بل تخضع لها ولا يتسنى تداولها بدونها .

خذ مثلا النهى عن الكذب : إنه ما من كلمة إلا تضمنت إشارة إلى الحقيقة ، دليل ذلك أن الكاذب نفسه ما كان يقدم على الكذب لولا مراهنته على تصديق المخاطب له ، أى على اعتقاده أنه يقول الحقيقة . من هذه الوجهة يمكننا النظر إلى النهى عن الكذب على أنه تذكير بهذه الإشارة اللفظية في طبيعة الكلمة وإلزام بمطابقتها . ثم النهى عن القتل : من البين أن الكلام كان يفقد كل مسوغ ومجال لو حل لكل طرف قتل الطرف الآخر . كلما شب نزاع . من البين أيضا أن الخروج من المجتمع الضيق الذى ينشأ فيه الإنسان إلى المجتمع الأكبر سيكون من الصعوبة بمكان لو أن النكاح بين أعضاء الأسرة الواحدة كان مباحا . أضف

الرأى الذى أريد شرحه هنا هو التفرقة بين الحضارة بما هى ظاهرة تتشأ بنشوء الدول والامبراطوريات وتنسجم ديمومتها مع لون من التوارث الراكذ الرتيب ، وبين الثقافة بما هى ظاهرة أوروبية محض يمكن تمديد نشوئها بين عامى ١٠٥٠ - ١٢٥٠ على وجه الإجمال ، ويتمثل فيها نوع جديد كل الجدة من التوارث ، يمكن فيه سر قوة الغرب .

وهناك مفكر ألماني من مفكرى القرن الثامن عشر . هوليشنبرج الذى عُرف بأقواله اللاذعة الذكاء التى لا تزال تغذى عقول المثقفين فى الغرب إلى يومنا هذا ، وبينها قول تصعب ترجمته ولكن مؤداه أن هناك حيلة صوتية فائقة^(١) تقوم فى حمل الناس على الاعتقاد بأن شيئا قيل على الأرض قد نزل من السماء .

فإذا أن يكون الأمر حقا أو يكون حيلة ليس إلا ، فهذا ما قد يختلف فيه الرأى . ولكن الشيء المؤكد هو أنه لا قيام لمجتمع على الأرض إلا استنادا إلى السماء .

أنه لولا الإلزام برد العطاء لكان معنى ذلك أن العاطي يملك بلا حدود وأن المعطى يملك حقاً لا يحده واجب ، أى لا تنتفى المسئولية واستحالة تقسيم العمل - وهو عماد المجتمع .

هذه القوانين الأربعة : النهي عن الكذب وعن القتل وتعميم الزنا بالمحرم ثم الإلزام برد العطاء ، ما من مجتمع إنسانى إلا عرفها - ولا أقول احترامها - سواء فى صورة مكتوبة ، أو غير مكتوبة ، وما من مجتمع نسبها إلى بعض أعضائه مهما علت مكانته ، لأن الشرعية والمكانة إنما يتأتيان من الاحتكام إليها ؛ فهى موضوعة من قبل ؛ وضعتها الأجداد أو كائن يخرج من نطاق البشر أو يعلمهم .

الدين فى المحل الأول هو مستقر هذه القوانين وحصنها الحصين ، وهو من هذه الوجهة لخدمة المجتمع وسداه أو كما يقول البعض فى الغرب هو التمثيل الذى يتجسد به الرمز فى حياة المجتمع الإنسانى بما هو مجتمع إنسانى . فإن اختلفت الأديان بعد ذلك فلأن كل دين يضيف إلى هذه السنن العامة المشتركة سنناً مستمدة من عرف المجتمع الذى يظهر فيه أو تُصلح من هذا العرف . ثم إنه لا بد لكل دين من أن يخص كل من هم السلف أو الرسل أو الحكام أو الكهنة أو العلماء ، إلخ . ثم لا بد له أيضاً من النص على شعائر العبادة ولى مقدماتها الصلوات والقرايين . من هنا تختلف الأديان وتتصارع كأنها قدر على الإنسان ألا يخضع لله دون أن تقتن خدمته باستخدامه من أجل تعزيز نرجسية الجماعة أو تعزيز « ذاتيتها » .

قد يقال إن هذا الكلام إنما ينطبق على المجتمعات القديمة وإننا اليوم بصدد مجتمعات متغيرة تتقدم نحو اللقاء على أرض جديدة هى أرض العلم لا الدين ، ولكن هذا الرأى يكذبه ما نراه اليوم من احتدام المشاعر والحركات الدينية سواء فى الشرق أو فى الغرب احتداماً لا مثيل له منذ عهد الصروب الصليبية ، فضلاً عن اشتداد العنصرية . فالدلائل تدل بالأحرى على أن ما لازلنا نرى بجانب الصواب فى قوله : « إن القرن الحادى والعشرين سوف يكون قرناً دينياً أو لن يكون » فإذا عدنا إلى الماضى تبين فساد هذا الرأى من أساسه فالعلم الحديث يرتبط ظهوره بأسماء أربعة : كوبرنيك ، وكان من رجال الكنيسة وذا نفوذ واسع فى بولندة ؛ وكبلر ، وكان قد ذهب إلى جامعة توينجن لدراسة اللاهوت إلا أن أساتذته تبينوا أن تمكنه من الرياضة وتمكن الرياضة منه ما جعلهم يفرغون له منصب أستاذ الرياضة والأخلاق بجامعة جراتس ؛ ثم نيوتن الذى تزيد كتاباته فى اللاهوت وتفسير التوراة عما كتب فى علوم الطبيعة . يبقى جاليليو ، ولكن لجاليليو قصة .

إن جاليليو هو أول رجل فى التاريخ أدرك تمام الإدراك أن شئاً نسباً أخذ فى الزوال ، هو النسق الأرسطى إن لم يكن نسق النظرة الطبيعية إلى الأشياء باعتبارها جواهر فردية تحمل ما تحمل من الصفات التى يختلف العلم باختلاف أنحاء إسنادها إليها كالكيمياء والكيف والمثى واللاين ، دون نسيان الجنس كالجماد والحيوان والإنسان ، وأن نسباً جديداً كل الجدة كان بسبيل الظهور ، نسباً يكون العلم بحسبه هو العلم الرياضى ليس غير ، وهو ما يعنى تحول العالم إلى حروف وأعداد تتركب منها المعادلات وتحول العالم إلى ذات لا علاقة لها بالذاتية ، فهى مجردة من كل صفة

سيكولوجية أو حتى إنسانية وإنما يقتصر تعريفها ، كما تم على يد ديكايت ، على الفكر وحده ، وإكاد أقول : على الفكر الحسّاب . ثم إن تحسينه للعدسات مكن جاليليو من اكتشاف أقمار المشتري الأربعة ، مما كُتب علينا ، إذا جاز التعبير ، الأدعاء بكون الأرض هي المركز الثابت الذي تدور حوله وحده الأفلاك ، وجعل من الصعب الأخذ بالخروج الذي دعت إليه الكنيسة ، ألا وهو التسليم بأن مذهب كوبرنيك وببليوموس يستويان من حيث لا يعدو كلاًهما أن يكون «إنفاذاً للظواهر» أما الحقائق فلا يعلمها إلا الخالق - هذا بينما اعتقد جاليليو مثل كيكر من قبله ونيتون من بعده ، أن من أكبر نعم الفسّاق علينا منحنى القدرة على أن نعلم بعض ما يعلم ... من الحقائق . أضف أن جاليليو كان داعية من الطراز الأول انفرد بأسلوب يعد أحسن ما عرفته اللغة الإيطالية من النثر خلال القرن السابع عشر ، وإن حماية آل ميديسيس وإغداقهم المعونة عليه قد أثاروا حفيظة اليسوعيين وديسانسهم على نحو يذكر بما حيكت حول روبرت أو بنهايمر ، مفجر القنبلة الذرية ، أيام المكارثية بالولايات المتحدة . خلاصة القول أن اصطدام جاليليو كان اصطداماً بالارسطية قبل أن يكون اصطداماً بالكنيسة وأن مثوله كارهها أمام محكمة التفتيش بروما لا يبدو إلى الشك في صدق إيمانه بالكنيسة الرومانية المقدسة . إن قرن المباكرة ، كما سمي القرن السابع عشر ، كان يزخر بعياقة العلم والدين معاً : ابلغ دليل على ذلك بأسكال .

ثم حتى في عصرنا هذا ، ألا نعلم إلى أي مدى يلغ امتعاض أينشتاين حين بدأت نظرية الكوانتا تشكك في الجبرية الآلية التي كانت سمة من سمات العلم منذ استتب على يد نيتون ، وكيف عبر عن امتعاضه هذا

بقوله : «الله سره خفى ولكنه لا يلعب بالزهر» . أريد بهذه الإشارة القول - وإن لم يشجع المقام للخوض في شرح ما أقول - بأن رجل العلم يتضمن موقفه تسليماً صريحاً أو غير صريح بأن فوق كل ذي علم عليم ، هو مشرّع الكون لا مشرع القوانين الإنسانية وحدها . فالتعارض بين العلم والدين لا وجود له إلا في كتب الفلاسفة وأدبهم - يبقى أن نسأل : ما معنى العلمانية إذا ؟

إن العلمانية لا تعني استقلال المجتمع الإنساني عن الدين . فهذا أمر محال دفعت الاشتراكية غالباً ثمن جهله أو تجاهله . فالدين روح المجتمع أيّا كان، وليس «روح مجتمع بلا روح» .

هل تعني العلمانية إذاً استقلال الحكم أو الدولة عن الدين ؟ الجواب أيضاً : كلا . ولأما معنى الرموز والشعائر ، كالأعلام التي يموت من أجلها المواطنين ومراسيم التتويج أو افتتاح البرلمان أو القسم الذي يؤديه رئيس الولايات المتحدة ويده على التوراة ؟ ولا أتحدث عن المؤتمرات الصحفية : يكفي أن يشهد القارئ على شاشة التليفزيون السيد ميتران وهو يتحدث في أحد هذه المؤتمرات ليرى صورة مثلى من صور «الكلهانة السياسية» . ولا يدهش القارئ لهذا التعبير . فلا قيام لحكم إلا بالدين ، فإن ادعى مناهضة أو الاستقلال عنه فلن يخرج عن أن يكون ديناً مضاداً . ومنه ضرورة الشعائر بما هي مهمة الوصل بين الأرض والسماء أو بما هي أسمنت الاعتقاد وعنوانه .

إن الإجابة عن سؤالنا عن معنى العلمانية يقتضى الانتباه إلى أن لكل حياة اجتماعية بعدين . أولهما

الجهد الأقصى ، وهو يتلخص في حصيلة الأفكار التي تشمل المعارف التقنية ، كتلك المتعلقة بمسح الأراضي ، أو صناعة الخزف أو تحصين المدن ، كما تشمل المعتقدات ، سواء ما تعلق منها بالدنيا ، أي بتوزيع المحال والقوى الاجتماعية ، أو بالدين ؛ أي الفروض والعبادات . وكثيراً ما يصعب الفصل بين الجانبين ، المعرفي والاعتقادي ، في الواقع وإن تميزاً في الذهن . وربما كان من أوقع الأمثلة على ذلك ما نعلمه من مساهمة علماء الرياضة الإسلاميين ككتاب بن قرة والخوارزمي والكاشي في تطوير العلم الرياضي - وهو أبعد المجالات عن الاعتقاد . فإليهم يعود الفضل في نقل مركز الثقل في هذا المجال من الهندسة إلى الجبر ، وأغلب الظن أن هذا التطوير لم يكن مقطوع الصلة بكثرة المشكلات المتعلقة بتوزيع التراكبات ، وهي مشكلات ما كانت لتظهر في مجتمع يقضي بأن تؤول التركة كلها إلى الابن الأكبر وحده .

أما البعد الثاني فهو البعد الرأسي ، وأعني به التوارث من جيل إلى جيل . هذا التوارث هو ما نسميه بالتربية التي تقدم بها الأسرة أولاً ثم تتولاه بعد ذلك منشآت الدولة والدين . وإن لم يقب عن القارئ أن الأسرة نفسها نتاج للدولة والدين اللذين يتوليان أو يتولى أحدهما عقد الزواج وحله . وتقوم العلمانية ، حسب تعريفها لها ، في ظهور طريقة من طرق التربية أو التوارث مستقلة ولو إلى حد عن هذين الطريقتين . هذه الطريقة هي الثقافة التي بدأت بالإشارة إليها كظاهرة أوروبية محضة ، خرجت إلى الوجود بين منتصف القرن الحادي عشر ومنتصف القرن الثالث عشر .

ذلك أن هذه الحقبة قد ضعفت خلالها إلى أقصى مدى قوى الإمبراطورية الجرمانية التي أسسها

شارلمان أو ضعف على الأقل ادعاء كونها الوراثية . الشرعية للإمبراطورية الرومانية في مواجهة الدول الناشئة على يد الملوك وبخاصة في إنجلترا وفرنسا . ولكن هذه الدول الناشئة كانت لاتزال دولا ضعيفة ، بعيدة عن أن تنتشر في كل مناطق أوروبا . ومنه كانت الكنيسة هي الدولة الأولى في هذه القارة حتى أن بعض المؤرخين لا يتردد في الحديث عن «المملكة البابوية» كانت هي التي تتولى الدفاع عن حدود أوروبا في وجه غزوات المسلمين في الجنوب وغزوات القبائل النورماندية والإسكندنافية في الشمال ، كما كانت هي التي شنت الحروب الصليبية جنوباً وشنت أيضاً حملاتها التيشيرية شمالاً ، في الدنمارك وبلاد البلطيق التي ظل بعضها . مثل ليتوانيا ، يدين بانيوتنية إلى القرن الثالث عشر . أي كانت هي الدولة المسؤولة عن علاقات أوروبا بالخارج . ثم هي التي كانت تتولى أيضاً مهام الدولة في الداخل . كجمع الأموال وتعبئة الجيوش والأساطيل وبناء المدن والثغور والمستشفيات والكنائس والإشراف على عقود الزواج ومراسيم الدفن وتوزيع التراكبات وتعداد السكان . أما التربية والتعليم فغنى عن البيان

أنهما كانا يبيدها ويبيدها وحدها . صحيح أن الفصل بين السلطتين الزمنية والروحية بند من بنود العقيدة المسيحية لم يقب قط غيباً تاماً عن ضمائر المسيحيين استناداً إلى قول المسيح : « اعط لقيصر ما لقيصر والله

ما لله ولكن من بنود هذه العقيدة أيضاً أن السيد المسيح قد سلم بطرس السيفين ، سيف الدنيا وسيف الدين . ومنه ثار السؤال : ومن هو خليفة بطرس ؟ كان رأى الكنيسة أن السيفين سيها أحدهما ملك لها ، والآخر مجعول لخدمتها ، هي وحدها التي تملك حق

توجيهه على النحو الذي تراه . أما الملوك فكان كل منهم يرى أنه وحده الخليفة - بصفته ملكا .

ولكن الأمر الذي يهمنا في المحل الأول هو أن الحروب الصليبية كانت لها نتائج ما كانت تتوقعها الكنيسة . فهي أدت إلى تعدد الصلات بين المسيحية والإسلام ، وبدا عثر الأوروبيون على ما كانت تنذر به الحضارة الإسلامية من نفاس التراث اليوناني أصولا وترجمات وشروحا . فضلا عما عثروا عليه في بيزنطة .

ومنه انتشرت في المدن التي كثر عددها خلال هذه الحقبة طبقة من الناس لا شغل لهم سوى الدرس والتدريس . هؤلاء المشتغلون بأدبائهم . إذا أردنا لهم اسما يعرب . عن رؤيتهم لأنفسهم وعن دورهم الاجتماعي في هذا المعترك - تكونت حولهم حلقات يؤمها أناس من طبقة ناشئة هي طبقة البورجوازيين أو سكان المدن ، وتكونت منهم ومن مريدتهم فئة جديدة ظهرت في مجتمع لم يكن التجاري أو الصناع أو رجال الكنيسة أو النبلاء يرون أنفسهم على أنهم أفراد متساوون أمام القانون بل على أنهم فئات لكل فئة منها حقوقها وأمتيازاتها . فقد كان من شأن الصراع الدائر بين الكنيسة والإمبراطورية وبين كليهما والملوك ثم بين هؤلاء والنبلاء أن تمكنت كل شريحة من شرائح المجتمع الأوروبي من التضامن دفاعا عن مصالحها في شكل رابطة جامعة (ومنه اسم «الجامعة» بالمعنى الذي نعرفه اليوم) سميت أيضا بالمتجسدية . هذه المتجسديات كانت خلفا من خلق المجتمع الأوروبي لا جذوره في القانون الروماني ، لم تلبث أن صارت قوة يحسب لها حسابها ، حتى أن الحديث عن «الملكية

المطلقة» إنما يصدق فقط من حيث كان الملوك يريدون إسناد مشروعاتهم إلى الحق الإلهي ، أما في واقع الأمر فكان كل ملك لا يعمل إلا بمشاورة مجلس يضم ممثلين لمختلف الفئات . على هذا القرار إذا تكاتف المكيرون الذين نتحدث عنهم فخرجت منهم قوة محدثة يكفى في الدلالة على منجها ذكر ما رآه به أحدهم على سلفه اقتراح عليه مناقرة في موضوع الحيوانات ، قال : يصعب على الحديث عن الحيوانات . فإنا قد تعلمت من أساتذتي العرب أن اتخذ من العقل مرشدا ، أما أنت فتقنع بأن تتبع أسيرا قيد السلطة الموهلة . أملاك اسم آخر للسلطة غير القيد^(١) ، ولم يلبث أن تشكلت من هؤلاء ومن طلبتهم جامعات - بالمعنى المعروف للكلمة هذه المرة - انتهزت الصراع بين الأطراف المختلفة لتحفظ باستقلالها في وضع لوائحها وبرامجها وموادها وتأسيس أبنيتها . يصدق عليها كل طرف المال لما يراه من تصاعد نفوذها بين الشباب فتأخذ المال بشروطها ، فإين لم تغفل أخذته من طرف آخر .

مثال ذلك أن الهبات التي اغدقها فردريك بارباروسا عام ١١٥٨ على جامعة بولونيا كيما تمنح الطلبة الأجانب حق السكن بها كان من آثارها أن صار للطلبة الذين وفدوا إليها مع عائلاتهم نفوذ كبير في تصريف أمورها وإن قل فيها الاعتماد بالدراسات اللاهوتية بينما زاد زيادة كبرى في مجال العلوم المدنية وبخاصة القانون حتى صارت لها في هذا الميدان مكانة دولية مؤكدة . بينما جرت الأمور على نحو مختلف في جامعة أخرى حظيت بذات المكانة ، هي جامعة باريس : فلقد أمر البابا هونوريوس الثالث عام ١٢١٩ بحذف دراسة القانون المدني بها وذلك في أغلب الظن تحت ضغط فيليب الثاني ملك فرنسا الذي كان يخشى آثار هذه

الدراسة على القانون الجارى يحكم العرف في فرنسا ، لكنه عوض ذلك بمزايا جعلت منها كعبة الدارسين في الفلسفة واللغات حتى صار عدد الطلبة الاجانب بها يزيد عن عدد الفرنسيين . هذا في حين احتفلت جامعة اكسفورد التي لم تكن قد حظيت بعد بالمكانة ذاتها بطابعها التقليدى في دراسة اللغات فركزت تعليمها على شرح الكتاب المقدس ، ولم تبد إقبالا على المسائل الفلسفية التي اثارها أرسطو وابن رشد وابن سينا بينما اولت كتبهم في الطبيعة كل عناية . فلا غرو أن خرج منها فرانسيس بيكون .

هذه الجامعات التي لم يدخل ظهورها في حساب الكنيسة كانت حصونا منيعا لتوارث الفكر المستقل عن الحكم (لا ننسى أننا تحدثنا عن الكنيسة من حيث كانت هي الاخرى دولة) ، وبهذا المعنى أقول إنما كانت مؤسسات علمانية . فهي بحكم دساتيرها قد جندت اذكي المدرسين وأعلمهم وضممتهم في متجسديات بعيدة عن مسؤوليات الحكم الكنسي . خلاصة القول إن القرن الثالث عشر قد شهد للمرة الاولى هذه الظاهرة الجديدة ككل الجودة : حلول المدرس محل الأسقف والقس كشراح للمذاهب والنصوص . لا بل إن الأساتذة والمدرسين لم يلبثوا حتى حلوا محل الأساقفة وغيرهم من رجال الدين كمبدعين خلاقين للمذاهب ، تتأثر بتعاليمهم الكنسية نفسها . أضف إلى ذلك أن خرجيها كانوا هم العناصر التي لا تستغنى عنها دولة من الدول سواء في مجال القانون أو في مجالات المشروعات الهندسية أو الطب أو الفنون أو المعمار . فالدولة لم تنتهز الجامعات في أوروبا وإنما قامت بفضلها* . فإذا كان من المغالاة أن نقول إن الإنسان قد بلغ سن الرشده عام ١٢٥٠ ، إلا أن من الحق ، كما لاحظ أحد

المؤرخين ، أنه قد اخذ عددٌ في القوف على قدميه واكتشاف الدنيا من حوله . ولولا ذلك لما كان ظهور العلم وظهور العصر الحديث . فكيف يكون كوبرنيك بدون جامعة بولونيا أو كبلر دون توينجن ؟ إن جاليليو ما كان ليكون لولا الجامعة التي درس ودرس بها ، جامعة بادوا ، ولا نيوتن بغير كمبردج .

أما في الشرق ، فقد سارت الأمور مسارا مختلفا لا احتاج إلى الإطالة في وصفه . فالشرق مهد الحضارات . فيه ظهرت الدول مع ظهور الكتابة التي لولاهما لما تحولت هذه الدول إلى إمبراطوريات . ولكن نزوع الدولة الطبيعي إلى استعباد الدول الأخرى وإلى استعباد شعبها . إذا استطاعت كان من شأنه أنه حتى هذا الفن نفسه ، فن الكتابة ، قد أخضعت الدولة لأغراضها فمعتة عن الشعب وجعلته حركا مقصورا على طبقة من موظفيها . أهو أمر يغلو من الدلالة أن نرى الأرض التي ظهرت فيها الكتابة لا يزال شعبها يعاني الأمية إلى حد بعيد ؟ إنه إذا كان الدستور الأمريكى ينص ، فيما أظن ، على أن الله بصير بالشعب فالصدق القول فيما يتعلق بنا إن الشعب لا يفلت من عين الدولة . هذا الذعر الدفين من الدولة الذى يمتد إلى آلاف السنين ، هذا الذعر الذى هو أخصب رذائل النفس كما يقول بولجاكوف ، قد أقسد حتى وظيفة الكلمة عندنا فصارت ، وهي المجعولة لتكون أداة يربط بها الإنسان نفسه أمام ضميره أو أمام البىارى - صارت أداة للزوغان . حتى إنى لأشك في أن تكون دان شاء الله التي تردف بها كل اتفاق أو وعد صادرة عن إيمان حى وليس عن تجنب للمسئولية بتركها لمن وسع صدره ..

إلى متى ؟

أقول «الدولة» ولا أقول «الدين» . صحيح أن الدين محافظ بطبعه . ولكن هذه السمة إنما تعنى في المحل الأول المثابرة . مثابرة الجماعة ، على البقاء . إما محافظة الدولة فتعنى الاستثبات بمقاييد الحكم ويمزايها الطبقة التي يخرج منها القائمون بأمره فالقول بأن غلبة الغرب على الشرق تعود إلى الاختلاف بين المسيحية والإسلام - وهو قول شائع في الغرب - يبدو لي اعتقاداً مريباً يدحضه من جهة أن الإسلام قد اتسع في بعض عصوره إلى جدل حاد خصب بين «أصحاب الرأي» و «أصحاب الحديث» ، ويدحضه من جهة أخرى أن المسيحية نفسها حين استقرت في الشرق ، في بيزنطة ، فهذا أباطرتها حذو ملوك الفرس - ملوك الملوك كما كانوا يسمون أنفسهم - ونقلوا عنهم أبهة بلاطهم وترف وهراسيمه مقلما صنع الأمويون والعباسيون ، قد آلت إلى الزوال دون أن تترك - عدا بعض الأيقونات - أثراً يعتد به بالقياس إلى الإسلام أو إلى المسيحية الغربية .

فالاصدق أن الإسلام منكوب بالشعوب التي غزاها من حيث هي شعوب تكبت بدورها بنظم وأجهزة سياسية مكرسة . مهما تنوعت ، لتأمين هيمنة الدولة على جميع مرافق الحياة . والنتيجة الأثرى هي أنا صرنا شعوباً تهلل لكل من دأرت برأسه ، سواء أكان فرداً أو جماعة أو مؤسسة ، أنه وحده مصلحها ، شعوباً تجرى جيلاً بعد جيل وراء المهدي المنتظرون أن تعرف بعد الخيبة إلا الخيبة !

فماذا عن الثقافة بيننا ؟ إذا أردنا بالثقافة امتداداً لما عرفتها به من كونها منهجاً للتوارث

المبدع - تلك الحركات الفكرية التي يتجارب معها الشعب كافة وينقسم بين مناصر ومعارض وإن لم تلقه الغالبية منها شيئاً . وإذا تركنا جانباً الحركات الضخمة الجارفة كحركة الأنوار التي آلت - مع عجز الدولة عن أداء مهامها - إلى اندلاع الثورة الفرنسية أو كتفجر المذاهب الاشتراكية مع تصاعد المبدئية الصناعية خلال القرن التاسع عشر ، واقتصرنا على الحركات الفكرية المحدودة النطاق كنظرية التطور في مجال العلم أو السوربالية في الفن أو البنسوية فيما يسمى بعلوم الإنسان أو الوجودية في الفلسفة ، فاقصى ما نستطيع قوله هو أن مصر - ولتقصر حديثنا عليها - لا تخلو من المثقفين ولكنها تخلو من الثقافة .

ومنه يتبين أن مهمة مثقفينا لا تقوم في الدفاع عن الثقافة أو في التنبؤ بمستقبلها بل في خلقها خلفاً ، وهو محال إلا أن يتخذوا من الخالق قدوة . فليبدعوا من حيث بدأ . قال لرسوله : اقرأ .

حين يتولى مثقفونا صنع الحروف من كل مادة صالحة . خشب أو معدن أو بلاستيك ،

وحين تنتشر الحروف على أرض مصر انتشار التراب ، وحين يتمكن أبناءها من أن يركبوا من هذه الحروف آيات من الكتب المنزلة أو آياتاً من الشعر أو الزجل ، أو بعضاً من الأمثلة الشعبية أو ما يروق لهم من الخواطر ،

وحين يكون مثقفونا حلقات تقوم بتعليم من أراد فنون الرسم والنحت والشعر والرواية والصحافة والسينما والمسرح ، عدا المبادئ في مختلف العلوم ، وحين يجرمون - رغم محبتنا لها - على كسر حاجز القصي التي تجعل منهم سواءً أرادوا أو لم يريدوا طبقة من

إليها مشاريعهم من أثرياء المصريين ذوي الهمة أو الذكاء .

وحين يصمدون في وجه الضغط - إن لم يكن الردع - الذي لن تتوانى الدولة عن ممارسته إزاءهم ، حينئذ يجوز القول : بدأ شعاع من الثقافة يشرق على مصر ، بدأنا نقف على أقدامنا .

«الخاصة» الذين يقرأ بعضهم ما يكتبه البعض الآخر دون أقل تجاوب مع «العامة» ، فيبدأون على الأقل بأن

يقدموا لهؤلاء المسرحيات المكتوبة باللغة الدارجة إن تاليفاً وإن ترجمة ،

وحين ينجحون في الحصول على الأموال التي تحتاج

• ومنه نعلم السر في إفلاس التنظيم الجامعي في بلاد العالم الثالث ، وهو الأمر العظيم وإن احتواه الصمت كالشبان مع إفلاس الاقتصاد (الاشتراكي) فيما مضى .

الرواية والواقع متغيرات الواقع العربى واستجابات الرواية الجمالية

لأن اللغة كائن اجتماعى بالدرجة الأولى ، ولا لأن عمليات تطبيق الدلالة تنطوى على استخدام مجموعة متداخلة من العناصر الفردية والاجتماعية ، ويتكشف عن مدى تراكب الألباق المتعددة التى يمكن تأويل النص الأدبى فى إطارات حركتها الفاعلة . ولكن أيضا لأن النص الأدبى عمل مطروح أساسا فى ساحة عملية التوصيل ، أى أنه خطاب مهما كانت درجة انفلاخه على ذاته ، وتعقيد شفراته ، يسعى إلى الوصول إلى القارئ ، وإلى إحداث استجابة ما له لديه .

وحتى نتعرف على طبيعة التغيرات التى انتابت العلاقة بين النص الروائى العربى والواقع الذى يصدر عنه ، تلجأ هذه الدراسة إلى خلق علاقة تتناظر وتواز بين ثلاث مجموعات من المتغيرات تنقسم كل مجموعة منها إلى قسمين أو بالأحرى مرحلتين منفصلتين وإن كان بينهما شيء من التداخل . وتعى الدراسة أن بالإمكان تقسيم كل مرحلة من هاتين المرحلتين إلى مراحل جزئية ، ولكنها

لا شك أننا نعرف جميعا أننا نعيش فى عالم سريع التغير ، وإن هذا التغير يأخذ شكل العاصفة عندما يتناول الحديث واقعنا العربى ، ولا يمكن أن نتصور أن الكاتب العربى فى معزل عن هذه التغيرات ، لأن الكاتب الحقيقى هو ترمومتر قياسها ، ومن هنا سنباحل فى هذه الدراسة أن نتعرف على طبيعة التغيرات التى انتابت علاقة الرواية بالواقع الحضارى الذى تصدر عنه ، أو بالأحرى بكل مكونات الإطار المرجعى الذى تصدر عنه وتسعى للفاعلية فيه . وتعتمد هذه الدراسة إلى الكشف عن هذه التغيرات من خلال الوعى المستمر بعملية التفاعل بين كل الاستراتيجيات النصية التى يستخدمها الكاتب ، وبين مختلف مكونات الإطار المرجعى الذى يتعامل معه ، بما فى ذلك مكوناته النصية والاجتماعية . ذلك لأنها تنطلق من التسليم بوجود علاقة ما بين النص والواقع لأنها ترفن باستحالة كتابة نص لادلالة له ، وبالتالى لا صلة له بالواقع الحضارى الذى ينبثق عنه . ليس فقط

تسعى إلى تلمس الفروق الرئيسية ، وإلى تغليب بعض الخصائص العامة التي تبرز عملية التحول بشكل واضح ، وأولى هذه المجموعات الثلاث هي مجموعة التغيرات الحضارية بما في ذلك التغيرات التاريخية الاجتماعية والنفسية والقومية ، وثانيها هي مجموعة المتغيرات المتعلقة بموقف الكاتب من ثقافته النصي ، ووعيه بهويته وهوية النص الذي يبدعه ، وبنوعية الحوار الذي يجريه النص الروائي مع هذا التراث ، سواء أكان هذا الحوار بالقضية أو بالاندماج الكامل فيه . وثالثها مجموعة المتغيرات الفنية المتعلقة بطبيعة الاستراتيجيات النصية ، ودلالات الشكل ، والوظائف الفنية المختلفة التي يستخدمها الكاتب في نصه الروائي . ومن خلال هذه المجموعات الثلاث المتداخلة والمتعاطلة ، تكشف الدراسة عن طبيعة هذا التغير الذي انتاب لواعذ إحالة النص الروائي إلى الأطر المرجعية التي يثبث عندها ، ونوعية الحوار الذي يقيمها معها ، والذي يشارك في بلورة وعيه بذاته وبطبيعة الدور الذي يؤديه في الواقع الاجتماعي الذي صدر عنه .

ولنبداً بالتحرف على التغيرات التي انتابت هذا الواقع العربي ، على الصعيد المعرفي الذي يطوى على البعدين التاريخي والإيديولوجي على السواء . ورصد ملامح الواقع العربي الذي أنجب ما ندعوه بقواعد الإحالة التقليدية للواقع . ونلاحظ في هذا المجال أن الواقع الذي ساد تاريخنا منذ بدايات عصر النهضة وحركة الإحياء ، وحتى نكبة ضياع فلسطين التي جاءت في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، اتسم بما يمكن دعوته بالرؤية الرقيفية أو التقليدية للعالم . وهي الرؤية المنبثقة عن درجة عالية من التجانس الثقافي الذي يمكن القول معه بنوع من المجتمع

المستقر والمتكامل من حيث الوظيفة السوسولوجية ، مجتمع يحكمه نسق اجتماعي واحد .. وينهض على آليات الاعتماد الفردي المتبادل بين أفراده وجماعاته وشرائحه الاجتماعية المختلفة ، وهو اعتماد لا يخلو من توتر ، ولكن توتراته لا تبلغ درجة الصراع ، وغالباً ما تنفضي لصالح استمرارية الرؤية الرقيفية ذات الطبيعة الرعوية والسلطة الأبوية ، بالمعنى الرمزي والحرفي معاً ، ذلك لأن قوى الوحدة في مثل هذا المجتمع أفلح من عوامل الفقرة والتفتت ، ولأن الفضاء الاجتماعي فيه قادر على أن يكون فضاءاً شاملاً شبه موحد يسع مختلف الأفراد والقوى الاجتماعية ، ويحقق عملية التفاعل الخلاق بينها . ولهذا كان ثمة إحساس قوي في مثل هذا المجتمع ذي الطبيعة الأبوية بالانتماء إلى هذا الواقع بين أفراده ، إذ يعرف كل منهم بالضبط مكانه في هذا الفضاء الاجتماعي الأليف الذي تسوده روح التعاون وقيم الإخاء التي لم تتكشف بعد عن خوائها ، أو عن إخفاؤها لآليات الاستغلال البشعة وراء مقولاتها البراقة وقد رافق هذا على الصعيد الجغرافي ما يمكن تسميته بالفضاء المفتوح ، الذي تتيحه الطبيعة الرقيفية أو الرعوية الصحراوية الممتدة إلى ما لا نهاية . ويتسق هذا الامتداد السرمدي مع استاتيكية النظام الاجتماعي الذي تصعب فيه فرص الحراك الاجتماعي التي تتيح للأفراد الانتقال بين الطبقات ، أو الشرائح الاجتماعية المختلفة . فكل فرد فيه يولد وقد تبين أن عليه أن يواصل مهنة أبيه ، وأن يحتل مكانة اجتماعية مشابهة لتلك التي تمتع بها . وقد أدت هذه المعرفة البقينية إلى درجة عالية من الاستقرار والتماسك الاجتماعي ، وإلى سيطرة ما يمكن تسميته بالوعي الجمعي على الوعي الفردي .

أما المرحلة الثانية ، والتي تمتد منذ الحرب العالمية

بدلاً من طابعها العرلي والإنساني القديم . فلم يعد الفضاء الاجتماعي القديم موجوداً ، ليس فقط لأن المدينة قد أجهزت بتركيباتها الجديدة على الفضاء الجغرافي المفتوح الذي عرفت الطبيعة الريفية أو الصحراوية ، أو أراحتهما بعيداً عن متناول الحياة اليومية ، ولكن أيضاً لأنها بطبيعتها الاجتماعية ، وتعدد أبعادها البيئية والطبقية ، سلبت من الفضاء الاجتماعي القديم خاصيته الموحدة . لأن أحياءها لا تسع جميع الأفراد والقوى الاجتماعية ، ولا تعد إلى تحقيق التقارب بينهم ، وإنما تفرض الحدود وتصبغ من فرص التفاعل ، وتجعل كل منهم غير قادر على معرفة مكانه ومكانته إلا داخل نطاق الجماعة التي يتحرك فيها ، أو التي يتوق إلى الانضمام إليها . ومن هنا يصبح الفضاء الاجتماعي مجزأاً ويمكننا من مجموعة من الفضاءات المتعددة والمتلاصقة والمعزولة عن بعضها مما . وتصبح تلك الفضاءات مكاناً للفردية . بدلاً من الألفة والوثام ، وتتسم بتركيب من الانفلاق ، الذي يدعو إلى فرص أوسع للحراك الاجتماعي بين تلك الفضاءات . وهذا ما يبرهنا آليات التنافس بدلاً من روح التعاون ، ويذكر سمات شهوة التزقي إلى الشرائع الاجتماعية الأعلى ، ويوهن من الاستقرار ويضعف فرص التماسك الاجتماعي . وفي هذا المناخ يسيطر الوعي الفردي ، لا على حساب الوعي الجمعي فحسب ، وإنما في حال من الصدام المستمر معه .

وإذا ما انتقلنا من المستوى الاجتماعي إلى المستوى القومي سنجد أن هذا الاختلاف بين تلك الحالتين من الوجود الاجتماعي ومن إدراك الذات المعرفي لنفسها وللعالم من حولها يناظره اختلاف آخر على المستوى العربي وإن تأخر عنه نسبياً من الناحية التاريخية . وهو بشكل عام الاختلاف بين الواقع العربي الواقع تحت

الثانية وحتى اليوم ، فإنها تتسم بما يمكن دعوته بالرؤية الحضرية أو الحديثة للعالم . وهي نابعة من تعدد المناخات الثقافية والغياب النسبي للتجانس الثقافي الناجم عن تقطعت الواقع الاجتماعي ، وتجزئته ، وتعددية انساقه التي غاب عنها تكامل المجتمع التقليدي النسبي ، ولبورت كل شريحة منها استقلاليتها الخاصة ، وانتهت من ساحتها إلى غير رجعة آليات الاعتماد الفردي المتبادل ، لتحل مكانه آليات الاعتماد المؤسسي أو الاجتماعي المتبادل . فلم يعد ممكناً الحديث عن نسق اجتماعي واحد ، ولا عن سلم موحد للقيم والمكانات الاجتماعية كما كان الحال في المجتمع التقليدي القديم . بل أصبح الأمر متعلقاً بمجموعة معزولة من المجتمعات الصغيرة المتجانسة نسبياً فيما بينها ، ولكن الواعية في الوقت نفسه بحدّة الخلافات بينها وبين غيرها من المجتمعات الصغيرة التي تشترك معها في تكوين المجتمع الأكبر ، المجتمع الأم . وصورة المجتمع الأم ليست مجرد صورة بلاغية ، ولكنها ذات صلة ما يظهر هذا المجتمع الجديد الذي غابت عنه قبضة الأب وسلطته الموحدة . واستبدلها بتلك الأم الحضرية الجديدة ، المدينة التي تسمى اختلافاً أبنائها ، وتسعى إلى إرضائهم جميعاً ، ولا تتجسّد في الوقت نفسه إلا في استثارة غضبهم معاً . ومن هنا يحاول الأبناء تأسيس استقلالهم الخاص في صدام مستمر مع بعضهم البعض . فالأم الخارجة من رحم المجتمع الأبوي لا توفر مجتمعاً أمومياً بدلاً ، وإنما مجتمعاً بنوياً عامراً بالفوضى . ومن هنا نجد أن التوتر في هذا المجتمع الجديد قد بلغ درجة الصراع ، وأصبح محكوماً بآلياته المحركة ، حيث أصبحت قوى الوحدة الاجتماعية ذات فاعلية محدودة ، وسادت قوى الصراع والتمزق ، واكتسبت العلاقات الاجتماعية طابعاً تقنياً

الثقافية وغير ذلك من الظواهر المغيرة للخريطة الثقافية العربية برمتها .

وإذا ما انتقلنا إلى المجموعة الثانية من المتغيرات المتصلة بعلاقة الكتب والنصوص الروائية العربية المكتوبة في المرحلتين بترائهما النصي من ناحية ، وبواقعهما الحاضري من ناحية أخرى ، سنجد أن المرحلة الأولى اتسمت في هذا المجال بالذوق إلى تأسيس مجتمع على أساس النمط الغربي الذي كان مزدهرا وقتها إلى حد كبير ، أو على الأقل كانت هذه صورته التي تنعكس على مرایا الذات العربية المطلقة إلى النهوض ببرنامجهما التحديشي الطموح . وادی هذا على صعيد البنية الأدبية إلى تأسيس النماذج الأولى للنص العربي — (حديث عيسى بن هشام) وهو الاستثناء الذي يؤكد القاعدة ولا ينفيها — على غرار نماذج غربية معروفة حتى في بعض الأحيان للقارئ العربي من خلال الترجمة .

فلم تسع النماذج الأولى من الرواية أو الأقصوصة إلى إقامة حوار مع النصوص العربية القديمة . إذ كان الفكر السلفي آنذاك في حالة من التضعف فأمكن استبعاد أو بالآخرى القفز عليه .

وشعر النص الأدبي في هذه المرحلة باستقلاله عن القرائ . ودفعه هذا الاستقلال إلى تكريس حوار مع الأشكال الأدبية الغربية وحدها . وكان أحد أسباب هذا التكريس هو هذا الانفصام القديم الذي تلقى تعليمه في مؤسسات التعليم التقليدي ذات الطابع السلفي . فقد كان عدد كبير من رواد الرواية العربية الحديثة من الذين تنقصهم المعرفة الحقيقية بتراثهم الأدبي ، أو من الذين وضعوا المعرفة الحديثة المستقاة من المصادر المعرفية

السيطرة المباشرة للقوى الاستعمارية والأجنبية ، وبين واقع ما بعد الاستقلال بتناقضاته الاجتماعية والسياسية المختلفة . فقد عرف الواقع الأول ما يمكن تسميته بوضوح الرؤية والتوجه إلى خارج الذات التي تعرف أن عدها موجود خارجها بالدرجة الأولى ، ولذا اتسمت تلك الذات القومية بقدر كبير من الوحدة والتماسك في مواجهة عدو خارجي واضح بينما خیر الواقع الثاني مجموعة جديدة من التناقضات الاجتماعية والسياسية التي أدت إلى انقسام الذات على نفسها . فإذا كان ثمة اتحاد في الهدف في معركة التحرر من الاستعمار ، فقد تباينت الرؤى وتعددت الحلول المطروحة لمواجهة قضايا مرحلة ما بعد الاستقلال بل واحتدم الصراع بين تلك الحلول بشكل خطير . وفي ظل هذا الصراع تبلورت مجموعة أخرى من الخصائص المتصلة بطبيعة العلاقة بين المركز والهوامش على الصعيد القومي العام ، وعلى صعيد كل بلد على حدة ، فلم تعد مركزية المركز أمرا مسلما به ومقبولا دون مواجهة أسئلة التشكيك المدمرة لأسسه وجذوره . وتبدو هذه المسألة بوضوح على الصعيد القومي من خلال مثال دور مصر الثقافي في الساحة العربية في المرحلة الأولى . وكيف وافق هذا الدور وتحت تأثيره دورها السياسي في بدايات المرحلة الثانية وحتى هزيمة ١٩٦٧ .

ثم كيف تراجع هذا الدور بعدها . وعانت بسبب هذا التراجع عن مكانها مكانة مصر القومية ، وما أعقب ذلك من تدمير منظم للمراكز الثقافية اثرية الاساسية في بيروت ومصر ، وكان التدمير ينتاب لكرة المركزية ذاتها ويفرض بقلوبه العاتية سيادة الهشاشة والتهميش . وتظهر متاير جديدة في الأطراف والهوامش ، وسيادة المناخ الطاري للمثقفين وتشتييتهم في المنافي ، بل وتظهر متاير المنافي العربية في أوروبا ، ووزوغ مراكز النفط

الغربية في مركز اهتمامهم ، بينما دفعوا المعرفة بتراثهم ، وهى معرفة ذات طابع تقليدى ، إلى هامش هذا الاهتمام مهما كانت درجة تعمقهم فيها .

فليس المهم هنا المعرفة الكمية في حد ذاتها ، لأن آخر ما أرمى إليه هو اتهام رواد الثقافة العربية الحديثة بإهمال التراث أو الجهل به ، ولكن المهم هو مكانة هذه المعرفة على سلم تراتب القيم المعرفية ، ومنزلتها من أوليات الاهتمام كما أن موقع أغلب كتاب الأجناس الأدبية الحديثة في المعارك المتعددة التى دارت على محور الاستقطاب الحاد بين القديم والجديد تشهد باستدراج المثقف « العصرى » إلى فخاخ تهميش معرفته بتراثه .

أما في المرحلة الثانية فقد أصبح الحوار مع النص التراثى ضرورة ملحة بعد إفلاس المشروع الحديث . وأخذت مسألة تأسيس المجتمع العصرى تتحو صوب الاهتمام بالخصوصية ، وإبراز إهجه الاختلاف فى المشروع الحضارى كله . وقد رافق ذلك اكتساب الفكر السلفى قوة إضافية نابعة من الحكمة التى كسبها فى معاركه مع الجديد .

من ناحية ومن أزمة المشروع الغربى وتردد الحديث فى الغرب نفسه عن انهيار الغرب وإفلاسه وهو حديث مهما تكن هامشيته فى الغرب ، فقد وجد أذانا صاغية لدى المتشككين فى جدوى النسخ العرثى للمشروع الغربى وبالإضافة إلى هذا كله ، فقد أصبح تعميق الوعى بالتراث الشفهي منه والمكتوب ضرورة أساسية لأن أشكال الكتابة الأدبية الحديثة وصلت إلى قلب المؤسسة التقليدية ، فأصبح لدينا قصاصون بروائيين ممن تلقوا تعليمهم الأول فى الأزهر مثلاً بدءاً من محمد عبد الحليم عبد الله حتى سليمان نياض وعبد جبار . كما أن

التركيبية الاجتماعية للكتاب اتجهت نحو الشرائح الاجتماعية الدنيا . فبعد أن كان معظم الكتاب فى المرحلة الأولى من أبناء الطبقات العليا من الأرستقراطية حتى الشرائح العليا للطبقة الوسطى ، أخذت الرواية العربية تعرف كتاباً انحدروا إليها من الشرائح الدنيا من الطبقة المتوسطة حتى حضيض القاع الاجتماعى مروراً بأبناء العمال والفلاحين ، ولا تتفصل طبيعة الحوار مع النص التراثى عن إشكالية هوية النص الروائى الجديد ، ومدى وعى الكاتب بدوره فى واقعه ودور عمله فيه . ومن هنا انطلق النص الروائى الوائى من حدود هذا الدور فى رحلة طويلة لتأسيس ما يمكن تسميته بقواعد الإحالة التقليدية ، بكل ما يتصل بها من تقاليد ومواضعات أدبية فى نصوص المرحلة الأولى . ثم ارتد على عقبيه فى المرحلة الثانية وقد أثقلته أسئلة الشك فى كل الرواسى والنوابت لينفض كل ما رسخته قواعد الإحالة التقليدية من مواضعات ، وليبدد كل ما قدمته من مصائدات .

وقد بدأت تلك التساؤلات فى التفلل فى بنية النص الروائى الجديد حتى أصبح من العسير على أسلافه الأقربين التعرف على ملامحه وقد انتابها التغيرات والتحويلات .

وبسناوول الآن أن نتمسك ملامح هذا التعبير كما انعكست على مرايا أهم الأجناس الأدبية وأقدراها على التعبير عن الوعى الاجتماعى والفردى معا وهو الرواية ، وسنبدا هنا بموضوع قواعد الإحالة وعلاقة النص بالواقع ، معتمدين فى هذا المجال على تفریق رومان ياكوبسون الشهير بين البنية الأساسى التى تنهض عليها الكناية ، والبنية الأساسية التى تصوغ أسس الاستعارة . ولكننا نطور فكرة ياكوبسون ونخرجها من إطار اللغة والصيغة -البلاغية- إلى مجال التصنيف

والتأريخ الأدبي . وحتى نقدم هذا الفرق الأساسي بالنسبة لهذه المسألة بشيء من الإيجاز نشير إلى أن الكناية . ومنها تستقى الكنية وتشتى صور المجاز المرسل ، تعتمد على وحدة المجال بين شقي هذه الصياغة البلاغية ، فإذا كنينا رجلاً بأبى على ، كانت هذه إشارة إلى علاقة عفوية حسية بينه وبين ابنه على ، أو إذا أشرنا إلى التاج ونحن نعني الملكة كانت هذه الإشارة تعتمد على استخدام الجزئى للتعبير عن الكلى . ومن هنا فإن الحديث عن العلاقة الكنائية بين النص والواقع ينطوى على افتراض أن النص جزء من الواقع ، أو انعكاس له أو تصوير لبعض جوانبه على الريق . وكلما اقتربت الصورة من الأصل كلما زادت قيمتها وعظم تأثيرها . أما الاستعارة ، فإنها على عكس الكناية تعتمد على اختلاف المجال ، فإذا قلنا رنت إلينا ظبية ، ونحن نعني امرأة جميلة ، كان الاختلاف في المجال ضرورياً لإحداث التأثير ، وكلما اتسعت الفجوة وزادت ، وزادت حدة الجدل بين المجالين وتعددت أوجه التشابه وأوجه الاختلاف كلما زادت فاعلية الاستعارة . وعندما نتحدث عن علاقة استعارة بين النص والواقع فإننا نشير في هذا المجال إلى علاقة بين مجالى نوعين مختلفين ، يدرك كل منهما أهمية الاختلاف ، ويبرز استقلالية كل منهما عن الآخر .

ويدرك مشروع التصنيف الأدبي القائم على هذه التفرقة مجموعة من الأفكار الأساسية^(١) أن الصساسية الأدبية تلمعت مرتين على حد تأريخ الأدب العربى الحديث^(٢) . أن هذا التفريق انتاب كل أشكال الكتابة لأنه تغير في جوهر الرؤية ومن هنا فهو عابر للجناس والأشكال الأدبية^(٣) . أن جوهر التفريق كامن أساسى في مسألة علاقة النص بالواقع وقواعد إحاطته^(٤) . أن

الحساسية الأولى أو التقليدية تنهض على أساس علاقة النص الكنائية بالواقع حيث يصور النص نفسه جزءاً من هذا الواقع أو امتداداً لفظياً له واستمراراً لموقفها لصورتها وتصوراتها^(٥) ، أن الحساسية الجديدة أو الحديثة (وهي من الحدائق بمفهومها المعروف) تنهض على أساس العلاقة الاستعارية بالواقع ، حيث هناك درجة عالية من الانفصال والاستقلال النسبى بين طرفي الاستعارة ، النص ، الواقع . وكلما ازدادت درجة التباين بينهما كلما برزت وتبلورت عملية الجدل المستمر بين العالمين .

وإذا ما أدركنا هذا كان علينا أن ننقل إلى المجموعة الثالثة من المتغيرات التي نعقد بينها هنا مجموعة من علاقات التناظر والتوازي ، وهي المتغيرات الفنية التي تتعلق بطبيعة الاستراتيجيات النصية ، أو ما ادعوه بالمحتوى الدلالى للشكل ودوافع الأدوات الفنية التي يستخدمها الكاتب في نصه الروائى ، ونميز في هذا المجال بين ما نسميه بالكتابة الروائية التقليدية ، وما ندعوه بالكتابة الروائية الحديثة ، أو ما يسميه أصدقاؤنا المغاربة بالخطاب الروائى العداشى . لنتخلص من عملية التقابل النصيلى بين مجموعة أساسية من العناصر الروائية إلى وجود تغير أساسى في قواعد الإحالة بين هذين النوعين من الكتابة .

فمن حيث المنطلق :

★ كانت هناك درجة من الوثوقية النابعة من تبنى إنجازات العلوم الطبيعية في التعامل مع الظواهر الإنسانية ، ولذلك كان ثمة نزوع واضح إلى افتراض أن الكاتب والقارئ على السواء يتعاملان مع حقائق مطلقة وليست نسبية وكانت هناك مجموعة من الرواسى

الاجتماعية والقيمة الصلبة التي يمكن الاطمئنان إلى تسليم الاغلبية بها ، والتي تساعد على التنبؤ الذي تتخطى به مجموعة من التوقعات التي لا سبيل إلى الشك في حدوثها .

فأصبح استشراف أبعاد العملية الإدراكية والسلوك القصدى يحتلان مكانة رئيسية في تناول الظاهرة الإنسانية التي لا يمكن أن نفصل فيها بين الذات والموضوع بنفس الموضوع والصرامة اللذين تعرفهما العلوم الطبيعية . ومن هنا اختفى كلية أي تصور لوجود حقائق مطلقة ، وسادت النسبية بلا منازع ، وبرزت قضايا المنظور ووجهة النظر وبرزت مسألة تعدد الأصوات إلى المقدمة . وتغيرت كل الرواسي القديمة ، وأخذت الاحتمالات تسرب إلى كل شيء وطرح على الكاتب والقارئ معا لا نهائيتها القائمة على تعدد الاحتمالات . ون هنا استحالة التنبؤ بالتنتائج ، واختفى الإجماع الضمني القديم .

★ كان القصة الواقعي التقليدي يعتبر نفسه معادلا للحياة أو محاولة لإعادة إنتاجها على الورق . وينطلق من مصادرة أساسية أن كل ما عداه غير قادر على مضاهاة الواقع بثلث المهارة الحاذقة . ومن هنا كانت الممارسة الروائية هي ممارسة في دقة المحاكاة ، ومبني على أجل اقتناص القارئ في شبكة الوهم القوي والخيول به إلى خراطيه الأليفة لأن القانونين المسيطر عليها هو قانون الواقع نفسه .

فأصبح هذا القصة التقليدي مجرد مجموعة من المواضع الأدبية التي لا يمكن أن ندعى أن لها أهمية أكثر من تلك التي نجدها في شتى صور القصة المختلفة . فقد تهددت تلك الأهمية مع تهدد خرافة مضاهاة الواقع

الخارجي نفسها ، ومع تزايد الوعي بنقصية النصي وثائقية الواقعي . وتحولت خراط الخنص الأليفة إلى متاهات مدوخة ما إن يذلف إليها القارئ حتى تغد بوصلته قدرتها على التوجيه ، ويقع تحت رحمة منطق جديد كلية تتصور ملامحه كل لحظة ، حتى يشك أن يكون معاديا للثبات والاستقرار .

★ كان القصة التقليدي يفترض وجود درجة من التماثل في منطلقات الرؤية والتفسير بين الكاتب والقارئ لأنهما معا أبناء هذا الفضاء الشامل للوحد والموحد ، ولأن صلبة القيم الاجتماعية وتماثل الرؤية الجمعي التي يتلقان عليها معا تتخطى قدرا من الثقة في إمكانية التواصل والتوصل .

فافتراض القصة الحديث تعدد منطلقات الرؤية والتفسير . ومن هنا انفتحت النص على مجموعة كبيرة من الاحتمالات التأويلية التي تصل في كثير من الأحيان إلى حد التناقض . بل إنها تتخذ من هذا التناقض مفتاحا لشفرتها الدلالية المعقدة . بالصورة التي تصبح معها تلك المتاهة التأويلية وجها من وجوه المتاهات الأخرى الطامسة إلى أن تكون معادلا أدبيا لحلة التفتت والتشظى التي تستشري في أرجاء الوطن العربي ، بل وعلى مستوى الفرد العربي ذاته .

ومن حيث البنية الروائية :

★ كانت البنية الروائية تعتمد على واحدة المنظور ، وواحدة الصور ، وواحدة وجهة النظر التي تروى منها الأحداث . وكانت تلك الواحدة هي المنطق الذي تنهض عليه عملية التماسك الداخلي للنص الروائي ، وهي المصدر الذي تتولد منه تأويلات النص المعقدة . ذلك لأن مثل هذه الواحدة تخلق حبكة روائية لا تتسم

خلق ذاكرة النص الداخلية ، وعلى التتابع الكيفي الذي يعتمد أساسا على المنطق الجدلي في خلق علاقة معقدة بين الجزئيات والشخصيات والمواقف التي تبدو لأول وهلة وكأن لا علاقة حقيقية بينها .

★ كان الموضوع الروائي يحتل مكان الصدارة ، وكانت استراتيجيات القص تستخدم وكأنها أدوات لا دالة لها ولا غاية سوى تطوير الحكمة ، واقتناص القارئ في شبكة اللهاث وراء الأحداث لمقابلة ما يدور فيها ، لدرجة أن تلك البنية الروائية كانت تساعد القراء ، أو بالأحرى تشجعهم ، على القفز على التفاصيل واللغة وكل أدوات الكتابة لمعرفة تطور الأحداث ، ومتابعة خيوطها . فقد كان سحر الحكاية وبراعة التشويق هما العنصر الرئيس في جذب اهتمام القارئ .

فترجع الموضوع من الواجهة ، وبدأت استراتيجيات القص ، في محاولاتها للكشف عن حدة وعي النص بذاته تتقدم إلى الواجهة ، ليحتل محتوى الأداة مكانا بارزا في صياغة العالم القصصي ، وتراجعت مكانة الحكمة القصصية ، وأصبح من هم النص الروائي أن يلفت نظر القارئ إلى الدلالات التي تنطوي عليها مختلف الأدوات والاستراتيجيات النصية التي يستخدمها . وادى هذا إلى نوع من التداخل والتمازج بين مستويات القص المختلفة من واقعي وأسطوري وخيالي ورمزي وتاريخي وغيرها . مما غير من طبيعة التلقي ومن آليات التشويق ذاتها . فقد أصبح تفتت السرد ، وتفكك الحكمة ، وتداخلت الروايات القصصية في سياق السرد من العوامل المؤثرة لتفكير القارئ ، والباحث على اهتمامه .

كان الشكل الفني يتم بالثبات ، فقد رأينا نجيب محفوظ يكتب العديد من الروايات في قالب روائي واحد

بالإحكام فحسب ، ولكنها تتصف بالبساطة كذلك . ويقوم منطق تماسكها على الترابط السببي والتداعيات المنطقية ، والتوقعات التي لا تخيب ولا تخلف ظن القارئ في أغلب الأحيان . وقد ساعد على ذلك أن مفهوم تلك البنية الروائية للزمن كان أفقيا يتدفق من الماضي إلى الحاضر وصوب المستقبل .

فأصبحت تلك البنية تعتمد بشكل أساسي على تعددية المنظور والصوت ، وتريق بعض أجزاءها الشك على الأجزاء الأخرى مرهفة بذلك من حدة المثانة المعرفية . وقد أدى هذا بالتالي إلى تغير مفهوم الحكمة كلية ، بل وإلى الإطاحة به كلية في بعض الأحيان . وحلت مكانها مجموعة من البدائل التي تعتمد على تفجير المتجاورات لخلق علاقات جديدة تجعل التناظر وسيلة من وسائل خلق التماسك الداخلي للنص . وأصبح الزمن فيها رأسيا لا يعترف بالتسلسل التاريخي التقليدي ، وإنما يلجأ إلى تدوير الزمن عبر المرواحات بين الأزمنة والحركة بينها بحرية قصوى .

★ كانت الروابط التي تخلق التماسك الداخلي للنص الروائي تنهض على منطق التتابع السببي ، والتسلسل المنطقي للأحداث . وهو المنطق الذي جعل الحكمة سيدة البنية الروائية حتى أوشكت الذرية التقليدية أن تكون نصا مغلقا بتعبير اميرتو إيكو لا يحتمل مثله في ذلك مثل الرواية البوليسية سوى تأويل أو تفسير واحد .

فلم تعد الأحداث مترابطة بالشكل التقليدي ، ولم تعد التداعيات قائمة على المنطق السببي ، وإنما استتت لها منطقا مغايرا ينهض على الجدول ، وعلى ترجيح الأصداة بصورة واهنة وغير مباشرة ، وعلى الحوار بين الخصائص الكيفية المتضادة ، واعتمدت روابط التماسك الداخلي على

قبل أن يتحول منه إلى قالب آخر يواصل كتابة عدة روايات فيه وهكذا . بل وكانت الاستقصاءات المحفوظية في هذا المضمار هي السبيل المعبود الذي اندفعت فيه — إلى لا غاية — العديد من المحاولات الروائية في تلك المرحلة ، في محاولة لإعادة إنتاجه بصورة جعلت ثبات الشكل قرين استقرار الرؤية . وساعدت على وجود درجة من الانفصام بين الشكل والمحتوى .

فانتمس الشكل بقدر كبير من الحرية ، إذ يتغير أكثر من مرة من رواية إلى أخرى ، بل ويتحول داخل الرواية الواحدة . واستمرت الرواية الجديدة بدنيانية الشكل ، وبالثناء التجريبي في هذا المجال ، مما جعل حركة الشكل ، وتحوله المستمر ، وجهاً من وجوه حركة الرؤية وتعدد منظوراتها . وتعددت الطرق التي يتجلى فيها هذا التغير بتعدد الروائيين أنفسهم .. وأصبح واجب الروائي حيال نفسه وحيال فنه أن يغامر في أصقاع التجريب المجهولة باستمرار ، وأن يعثر على الصياغات القادرة على التعبير عن سيولة الرؤية لأن العلاقة بين الشكل والمحتوى اتسعت بقدر من الجدلية .

★ كان الشكل الروائي يحتل مكان المواضع المتعارف عليها ، ويتسم بنوع من القداسة التي تفرض معرفة مسبقة بتقنياته وخوافيه . وكان الموضوع الروائي نفسه يتسم بالعمومية وبالتركيز على القطاعات العريضة والرئيسية من المجتمع والتي تحتل مكانة بارزة لا في الواقع فحسب ، وإنما في اهتمام الحركة الثقافية ، بل وأجيانا السياسية العامة . وكان للشكل قدر من انقفاء الخاص الذي يمنح الكاتب من إقحام أية خطابات أخرى عليه .

فأصبح الشكل نفسه موضوعاً للبحث داخل النص الروائي الذي يزداد انشغاله بروائيته كلما ازدادت أزمة

هويته الداخلية بروزاً إلى السطح . ولم تعد الرواية قاصرة على التيارات أو الشرائح الاجتماعية الرئيسية ، وإنما جنتحت إلى الاهتمام بالمناطق الهامشية في التجربة الإنسانية وفي الواقع الاجتماعي بها . وفقد الشكل نقاءه ، وغزت ساحته مجموعة متعددة من الخطابات المستقاة من تقاليد نصية مغايرة من الخطابات الصوتية حتى الخطاب التاريخي والسياسي والوثائقي ، بل وحتى الخطاب السياسي والإحصائي بل والنقدي التفكيكي الذي يتعلق بالبنية الروائية ذاتها .

ومن حيث الفضاء الروائي :

★ كان الفضاء الروائي في النص التقليدي قادراً على احتواء العناصر المختلفة دين الوحي بمدى تناقضاتها الداخلية ، أو الميل إلى تجنب إبراز تلك التناقضات لحساب بلورة عوامل التناغم والتضافر . إذ كان المكان واقعياً في تجسده التي تجعل الإنسان المسيطر على كل شيء لا يعا به كثيراً ، ولا يلتفت لأي من قدراته الفاعلة في حياته . لأنه لم يكن يرى في المكان سوى الإطار الذي يدور فيه الحدث .

فأصبح الفضاء الروائي في النص الحديث ساحة للصراع الدائم بين الرؤى والأصوات المتصارعة . أصبح فضاءً مشحوناً بالتوتر ، مزيجاً بالحوار والحدود ، معتبراً الصدور إحدى قسماته الرئيسية . ومن هنا دخلت العلاقة بين الشخصية والمكان مرحلة جديدة أصبح فيها المكان شرطاً للوجود ذاته . وعاملاً من العوامل المشاركة في بلورة رؤى الشخصية وتحديد استجاباتها .

★ كان هناك نوع من الوحدة المكانية ، ومن سيطرة الإنسان على الجغرافيا . أي أن الإنسان كان سيد المكان لأنه ممثلاً بالشعور بأنه سيد مصيره ، وبالنفق في فهمه

للعالم وسيطرته العقلية — إن لم تكن المادية — عليه .
ومن هنا وجدنا المكان يربّج أصداء مشاعر الشخصيات
ومواقفها ، فلا أقل من أن تكهر الطبيعة نفسها إذا
ما غضب ، وتهب نسماتها الرخية على الجميع إذا
ما شعر بالرضا .

فأصبح هناك نوع من التشتت المكاني ، وفقدان
السيطرة والاتجاه ، ومن هنا كان ثمة وبع واضح بالمتانة
وبسيطرة المكان على الإنسان ، وبفقدان القدرة على
الفهم ، مما يزيد من غربة الإنسان عن الفضاء الذي
يعيش فيه بل ويعيشه ويعانيه . ومن هنا كان من
الطبيعي أن يتسم تناول المكان بقدر من الحيادية ، في
عالم لا يعبا بالإنسان ، ولا يستجيب لسيطرته عليه .
وأن يتسم المكان بسماة أسطورية أو خيالية تجعل له
وجودا مستقلا يهاور وجود الشخصيات ، ويخضعها
أحيانا لنفوذه .

ومن حيث الشخصية الروائية :

★ كانت حرية الشخصية في التعبير عن نفسها
محدودة ، وكان اعتمادها على صوت المؤلف العالم بكل
شئ المسيطر بقبضته الأبوية الصارمة على مختلف
مكونات الموقف ، كليا .

فأصبح صوت الشخصية أبرز من صوت المؤلف الذي
أخذ في التوارى في الخلفية ، وفقد الكثير من وثوقيته
وسيطرته الصارمة على العالم ، بل تسربت نغمة
الاحتمالية إلى تناوله للموقف الروائي ، فجعله مفتوحا
للشك ، وهو يصب الشخصيات أو يتناول خصائصها
وسلوكلها وادفاع تصرفاتها .

★ كانت الفجوة بين المعلومات المتاحة للقارئ عن
الوقائع القصصية ومكونات العالم الروائي ، وبين ما هو

متاح للشخصية الروائية عن نفس هذين الموضوعين هي
التي تعطي القارئ نشوة الاستمتاع بالتفوق المعرفي
المؤقت في الرواية التقليدية ، وهي التي تتطلب خضوع
الشخصيات لسيطرة المؤلف الكلية عليها .

فسعت استراتيجيات النص الحديثة إلى الإجهاد على
هذا التفوق المعرفي الساذج ، وإدخال القارئ في متاهات
المعضلات الإنسانية التي تعاني منها الشخصيات ،
لا بغية التوحد معها من منطلق التفوق أو حتى التعاطف
أو التماثل كما كان الحال في الرواية التقليدية . وإنما من
منطلق الاكتشاف الذي يتطلب درجة واضحة من درجات
الانفصال عن الموقف الروائي .

★ كانت الشخصية تتسم بالاتساق ، وفي كثير من
الأحيان بالنمطية . لأن الشخصية الروائية كانت تلعب
كالرواية ذاتها إلى محاكاة الواقع الخارجي ، وهذه
المحاكاة تتطلب قدرا كبيرا من التنظيم الذي يمكن
القارئ من التعرف فيها على النمط الإنساني السائد في
ذلك الواقع من العنصر حتى الانتهازي ، ومن الوطني
حتى الخائن . وكانت الأدوار التي تجسدها تلك
الشخصيات تلعب إلى أن تكن التجسيد الأمثل لها كما
هو الحال مثلا في السيد عبد الجواد الذي أصبح نمطا
على شخصية الأب ذاتها وعلى مرحلة كاملة من الوجود
الاجتماعي .

ففقدت الشخصية هذا الثبات وتلك النمطية في عالم لم
يعد الإنسان قادرا فيه على السيطرة على الواقع
الخارجي ، وعاجزا عن فهم إشكاليات المعقدة . وأصبحت
الشخصية الروائية معمنة في التقرد والإشكاليات بعد أن
طرح من أفقها أية مزاعم من تمثيل أي شئ عداها . بل
إن قدرتها على طرح ذاتها على الورق لتستمر هي الأخرى

بقدر كبير من الخلط والاضطراب. حيث أصبحت ساحة للتناقضات التي لا تبث عن حل بقدر ما تسعى إلى إبراز عوامل التناقض الثانوية فيها .

✱ كانت الشخصية جزءا من البنية المركزية للحبكة . ومن هنا كان مفهوم البطولة على مستوياته المختلفة من مستوى البنية الروائية التي تتطلب أن يكون للنص الروائي أبطاله وشخصياته الثانوية وحتى المستوى القيمي الذي يجعل البطولة مصدرا أساسيا للإلهام الروائي من الأبطال التاريخيين وحتى الأبطال الأساطير .

فأصبحت الشخصيات الرئيسية في النص الروائي من أكثر الشرائع هامشية على مستوى الواقع الاجتماعي وعلى مستوى الرؤية على السواء . ولم يعد للنص بطل بأى مفهوم من المفاهيم وإنما أصبحت به شبكة من العلاقات المعقدة التي تجعل لكل الشخصيات نفس القدر من الأهمية .

ومن حيث اللغة الروائية :

✱ كانت الجملة الروائية نثرية ، بالمعنى الشامل في هذا المجال والذي يتطلب تحريجا متمهلا أمام مكونات اللغة النثرية وخصائصها . وكانت النثرية جزءا من الرؤية اللغوية ذاتها بمعنى أن اللغة الروائية لا تتجاوز إطار المتداول والمسموح به . وتتجنب المناطق الخلافية من الناحيتين السباقية والدلالية على السواء ساعية إلى خلق إيقاعات هادئة تجعل اللغة وعاء للمعنى دون أن تخضع هذا المعنى نفسه لتشكلات هذا الوعاء .

فجئحت اللغة إلى الاقتراب من لسان الشعر بالمعنى العميق لا الإيقاعي للشعر . وسعت إلى تلجيز البنية اللغوية من الناحيتين السباقية والدلالية معا . ولم تتردد

في اجتراح الجرعات ، أو انتهاك المقدسات والتعبير عن كل ما كان مسكوتا عنه من قبل . ذلك لأن الشعر يوضح مؤامرات النثر الصامتة ، ويكشف عن كل جوانب القصص اللغوي الذي يتستر وراءه القصص المعنوي والقيمي والدلالي .

✱ كانت لغة القص أقرب إلى السرد التقريرى المرتبط بسيطرة الكاتب المركزية على عالم النص . وكان الإيقاع اللغوي سلسا وتقليديا مهما كان احتدام المشاعر أو تلجيز المواقف الروائية . وكان الخلاف حول المستويات اللغوية إذا ما طرح يأخذ شكل المناظرة بين استخدام القصص أو اللجوء إلى العامية .

فتخلت اللغة عن تقريريتها . واختلى السرد ليحل محله القص بكل استراتيجياته الحديثة . واستعار هذا القص الحديث مفردات الخطابات الأخرى من الخطاب التاريخي التراثي ، وحتى الخطاب الصوتي . وتعددت اللغات والإيقاعات داخل النص الواحد مع تعدد الرؤى وتنوع الأصوات . ولم يعد الخلاف بين العامية والقصص مطروحا لأنها وجدا أكثر من صيغة للتعبير والتفاعل داخل النص الروائي بالصورة التي تغيرت معها كلية جماليات الأسلوب ، وأصبح من الممكن التعبير جماليا عن القبح .

من هذا كله نكتشف أن قواعد الإحالة الاستعارية هي التي اقترنت بالنص الروائي من عالم الأدب الحقيقي ، وهو عالم له قوانينه الخاصة النابعة من استقلاله النسبي عن العالم الواقعي . وهذا أمر بالغ الأهمية لأننا إذا أدركنا أن الأدب الجديد يقيم علاقته بالواقع على أساس معرئ مغاير لذلك الذي أقام الأدب التقليدي علاقته به عليه ، فإن ذلك يتطلب منا قراءة هذه الأعمال الأدبية

الجديدة ، سواء منها الأعمال الروائية أو القصصية أو حتى الشعرية ، بطريقة مغايرة كلية لطريقة التلقى الكسولة التي كانت تفترض نوعاً من المضاهاة والتوحد بين الخبرتين الأدبية والواقعية ، فبدون إدراك هذا الفارق الرئيسى تخفى علينا أهم إضافات هذا الأدب ، وبالتالي تحتجب عنا أعمق مستويات المعنى وأثرى طبقاته . لأن

عملية إنتاج المعنى في النص الجديد تعتمد على حدة الجدل بين مكونات النص ومكونات الواقع (الحضارى الاجتماعى والاقتصادى والسياسى) الذى يدخل في علاقة حوارية خصيبة معه . ولهذا كله كان من الضرورى إدراك أن تغير الخبرة الحياتية والحضارية قد أدى إلى تغير جذرى في شكل تبديياتها الأدبية عامة ، والروائية منها بشكل خاص .



رمز الطقس والأسطورة في تجسيد الاغتراب قراءة في قصص «البستان» للمحمد المخزنجي

فيها دلالات صوفية ورمزية وسمرية ، وهذا نجده في القصة الأولى من نص «البستان» ، فالراوي (الذي يستخدم ضمير المتكلم « يرقب فقط ، وفاعليته تنشأ من هذا الإدراك التصوري لسرب البيط الذي يقع في مصيدة الصياد ، الذي ترك البطة الدليل ، ليستطيع اصطياد جميع البيط الذي يثق في قيادته ، ثم يصطاده هو في النهاية واعتمد القاص في تقديم هذا عمل تصويري الكرنفالية الحركية للمشاهد ، مما أضفى عليه طابعاً سحرياً ، كأنه قدرٌ لافكاه منه ، وأصبح الرمز واضحاً حين يذكر الراوي في النص :

« وأبحث لي ذكرى « قاتيس » الغارقة تحت الماء أمامي بأن شيئاً كريهاً ربما يكرر نفسه . ضحكك ساخراً عندما رايت الصياد الذي أتابعه يُعد عذته ... » ص ٩

فالتاريخ يكرر نفسه هنا ، ويمكن قراءته ، ولكن من

لا يستطيع المتابع لأعمال محمد المخزنجي أن ينكر الذي طرا على عالمه ، من قراءة العالم وقضاياها ، إلى قراءة الذات الإنسانية ، التي تتحول لديه إلى عالم كبير ، تنطوي داخله مستويات مختلفة ومركبة من العالم الواقعي ، ويعبر هذا التحول عن نفسه في اللغة ، التي أصبح لها بنية داخلية خاصة في إنتاج الدلالة ، وهذا التحول لم يتم دفعة واحدة ، وإنما تدرج إلينا عبر صور مختلفة .

ففي مجموعة « سفر » ، تتنطق الأشياء التي يرصدها القاص بمعطيات الشعور المتوحد ، والمفترب ، وننتقل للحدث « في » العالم ، للحديث « عن » العالم ، ولم تعد اللغة تحاول توصيل الرؤى كما في مجموعة « رشق السكين » ، وإنما أصبحت اللغة تمتلك وجهاً خلافاً يتعدى هذه الغاية إلى غايات أخرى متعددة . وأصبحت لغته تعتمد على الصورة الشعرية ، وتبثق

خلال مستوى آخر ، هو الطبيعة الفيزيكية التي تفصح عن نفسها في الصراع ، وقوانين الوجود ، فالراوي رغم أنه يعلم مقدماً « مصير » سرب البط ، إلا أن روحه تنقبض عندما يرى المصير حقيقة واقعة . وكأنه يتمنى من الداخل ألا يحدث ما حدث وما سوف يحدث .

والبناء به مستويان ، مستوى صورة الصيد الذي يعرف كيف يصطاد ، ومستوى آخر يفهم منه ما حدث من هجوم الهكسوس على مصر ، وتصبح قراءة المستوى الأول مفسرة للمستوى الثاني ولذلك يقول الراوى :

« ولابد أن الهكسوسى كان يعي ذلك فيبقى على الدليل . ألم ينتبه » .

والبنية اللغوية في اعتمادها على الفعل المضارع ، وهى بنية الرجاء ، والصيد يتجسد في صورتين في آن واحد ، فهو تارة الصيد الذى يرقبه الراوى ، وتارة أخرى الهكسوسى الذى يستدعيه الراوى من ذاكرته أيضا ، وكأنه يقرأ ما حدث على ضوء ما يراه أمامه . الذات هنا فاعلة بقدرتها على قراءة الحدث ، وإعادة ترتيب الذاكرة ، ولكنها لا تملك سوى السخرية من المشهد الكرنفالى الذى يتكرر كأنه حدث طبيعى ، ويتحول كطقس رمزى كآلية تلجأ إليها الذات لتفسير ما حدث وما سيحدث .

وفي النص التالى « على أطراف أصابع الأقدام » يغيب صوت الراوى ، ليحل محله ضمير الغائب ، الذى يرقب حركة زوجين ، يفلتان باب الشقة على نفسيهما ، ليجد حالة التوجس والخوف من العالم الخارجى ، ليمارسا التواصل الهى ، وكان هذا الحق الطبيعى يبدو وكأنه ينبغى عمل الاحتياطات اللازمة لتنبه .

نتنقل هنا - عبر اللغة - من الدلالة في النص السابق إلى حالة شعورية ، تجثم على الأنفاس من خلال درجات العتمة الكثيفة التى ينقلها إلينا النص ، وكأن الذات هنا تحكم إغلاق المنافذ إلى العالم الخارجى ، الذى يسرب إليها الالم ، وهنا تجسيد للالتفاف حول الذات ، دخول لمحارة الذات وإغلاقها في مواجهة ما يسور به العالم من أحداث .

ولذلك يجىء النص الثالث « ذئباب » لكى يبين النتيجة التى تؤول إليها الذات حين تغلق الباب على نفسها ، فيصبح ما تراه حقيقيا بالنسبة إليها ، حلما بالنسبة للغة الواقع . ولذلك فإن مفتتح النص يشير - بشكل يديهي - إلى هذا الانقسام في رؤية الراوى :

« قد يكون حلماً فظيماً له قوة حضور الواقع ، أو واقعاً غريباً كالعلم ، هذا ما لم أحسمه ، ولعل لن أحسمه أبداً ، ولذلك أحاول تحسس حكايتي من جديد ، لعل أتيين فيها حدوداً فاصلة » (بين لغة الذات ولغة الواقع وأصبح النص خطاباً داخلياً للذات ، التى ترى الذئباب يهجمون على القرية ، ويتحولون - كما في مسح الكائنات إلى رجال لهم ملامح الذئباب ، أو ذئباب لهم ملامح الرجال

والراوي في النص يجمع مفردات تؤكد بقيقته الداخلي ، فيقول :

« ولفت نظري بعض الشيء تعبير لطفة صغيرة مصابة بجرح عميق في ذراعها ، إذ قالت : إن الذى عقها هو رجل قبيح له أسنان كبيرة كثيرة » ص (٢٢)

ثم تتحول مفردات اللاشعور إلى واقع يجثم على عقل

ووجدان الراوى ، ويصبح الواقع ليس ما يراه في القطة فحسب ، وإنما يتسع ليستوعب كائنات أخرى تستكن في زوايا الحلم والأشعور ، تجسد حالة التوجس والإلم معاً ، وبالتالي لا يلتقط الراوى ما يراه فحسب ، وإنما ما يشعر به أيضاً ، لأنه جزء لا يتجزأ من أحداث واقع الذات .

في نص « مصيدة لجسد » يتجسد الانقسام ، داخل الذات ، من خلال استخدام الراوى لضمير المتكلم في بداية النص ، ثم استخدام ضمير المخاطب في النصف الثانى من النص ، فيحول ذاته إلى موضوع مخاطبه ، ويرقب ما يحدث له ، كأن ذاته قد تفارجت عنه ، وأصبحت آخر ، ويمكن التحول حين يكتشف الراوى أن التنمية التى أهداها للمرأة التى يريد الإيقاع بها - مصيدة للجسد - هى نفسها ذات التنمية التى تعرضها الجماعات الصهيونية لتوظيفها للإيقاع باليهود في مصيدة السفر إلى إسرائيل - كاجساد تحتل أماكن الفلسطينيين في غزة والجولان وغيرها من بقاع الأرض المحتلة ، فيهرب من هول المطابقة بين الأنا والآخر ، ولا يتصور أن تكون المواجهة هكذا ، في موقف شديد البساطة ، لكنه عميق الدلالة ، كأنه اختبار لإمكانات الأنا في مواجهة الآخر ، فكل منهما يفعل أقصى ما لديه لنيل مآربه ، وإن تعددت هذه المطامع ، وأخذت أشكالاً وصوراً متباينة . فهل توغلت الأسطورة لتصبح هذا الكيان الذى يطرح الأسئلة في داخل الذات ، وتكررتمايز ، ويصبح لها وجودها المستقل ، الذى يفعل فعله في الواقع ، والذات المنقسمة ، لا تدرى ماذا تفعل ، وهى التى بذرت الأسطورة في أرض الواقع ، وحولتها إلى عقل يتحول إلى

أمل ورغبة في العقل ؟ وكان الآخر يكمن في الداخل ، وحين يتجسد هنالك في أرض محايدة . يرفع شعار التنمية نفس التى طرحه الذات يكون هول المفاجأة كالصاعقة ، وتطرح الذات أسئلة لا نهاية لها .

ويشعر الراوى الذى يتحدث إلى نفسه بضمير المخاطب أن أرض الشوارع مليئة بالدم والمجازر ، فيهرب منها ، لكن إلى أين يهرب ؟ وقد هذا الجيل ، في هذه الحقيقة من التاريخ للصراع العربى الإسرائيلي - هو أن يتفرد ، ويتألم ، ويرقب ، ويخاطب ذاته .

ونص « العميان » هو من أجل نصوص الكتاب ، لأنه يجسد الواقع من خلال طقوس أسطورية ، لما حدث . ورمزية العمى إشارة واضحة لفقد المشاركة ، وقتل الحواس ، وبدأ هذا القتل حين بدأت محافظة من محافظات مصر تهدم مكتبة أثرية ، حديقة لتقيم عليها أبراجاً للسكنى ، رغم أن الأرض لا تصلح لذلك ، ورغم أن المكتبة تضم آلاف الكتب النادرة التى تفقح وعى أبناء البلد عليها ، تفتحت قلوبهم وعقولهم للحياة ، والحديقة الجميلة التى تحتضن شجرة الشجر ، أو الشجرة الأسطورية ، التى تزهر بطل الزهور ، وممر عليها عيد الله القديم ، وثوار ثورة ١٩١٩ ، وجمال عبد الناصر ، وتاريخ الوطن الشعبى والقومى والفردى محفور على هذه الشجرة الأم ، التى تحتضن ذكريات الأعمار المختلفة .

ويرى لنا القاص لحظات مروعة ، كيف تم هدم المكتبة ، وانتقلت الكتب التى تسجل تاريخ الوطن وأجياله على ظهور عربات القمامة ، تجرها البغال ، ثم الحادث المروع ، لاختلال الشجرة الأم ، وهروب

الذى كان يكمن في الخارج ، إلى كائن داخل الأنا ، تحمى ذاتها منه !! فهو ، الراوى ، يخشى القتل منتحراً من الآخر الذى يكمن في داخله ، هذا النص هو استمرار لنص سابق في الكتاب يقدم بذور هذا الانقسام ، وهو نص « ذئلب » ، ففى كلا النصين لا تتبين ملامح العدو ، ونكتشف مع القاص أنه يردد تحت الجلد ، ولا يتوضّع في الخارج ..

والنص الذى يحمل اسم يوسف إدريس ، يبين فاعلية الغائب / الحاضر ، فالراوى الذى يبحث عن الغائب ، هو حاضر بين جنباته ، أكثر من أى شيء آخر . وهى تعبير قصصى عن طبيعة العلاقة الفنية والإنسانية التى يستشعرها المخزنجى نحو يوسف إدريس ومعطف يوسف إدريس ونسيجه وخبرته ممتدة ليست لدى المخزنجى فحسب ، وإنما في كل إبداع يعيش الموت في الكتابة ، وليس استدعاءً من الذاكرة .

وفى نص « معانقة العالم » ، يخرج الراوى عن توحده وعزلته ، حين يواجه نص ، يعتقد أن الشقة خالية ، ويراقبه الراوى بعد أن يفصح عن حضوره ، فيكتشف كم يمثل هذا الكيان الإنسانى الذى يخاف منه بهذه التماسه والحنن ، وأنه تلف له الشقة قبل أن يغادر المكان ، الذى لم يأخذ منه شيئاً حتى العصا الحديدية ، أداته في السرقة تركها له أيضاً ... وكان النص هو نافذة للراوى - المفترى عن نفسه نتيجة لاغترابه عن العالم - على العالم ، فيدرك كم يمثل العالم - رغم قسوته - بلحظات ، رغم توقرها ، إلا أنها تعنى أننا نحيا ، والجزء الأول من القصة فيه آلية الخاطرة ، التى يتوحد فيها الراوى مع المؤلف ،

العصافير والطيور التى صارت بلا وطن (ليست الهجرة الداخلية للجنين ، والهجرة الخارجية هى تجسيد لموت الانتفاء للوطن الذى نصنعه ، ويضمننا كيان بين جنباته) لكن كل الطيور لا تستكين لمصيرها ، فتبدأ بالصراع فيما بينها عن الحل الذى تراه لاقتلاع الوطن / الشجرة من جذوره ، ويحدث القتال ، فيسقط على العمال ، وهم يقطعون الشجرة ، التى سقطت في صوت مدوى كززال ، دم العصافير ، ويصبح المطردماً ، ثم يفاجأ الجميع بأن كل الطيور ، حتى الوديعه منها تنهال بمناقيرها على عيون من يقتلع الشجرة . فيصير الجميع عمياناً .. عمياناً ، بفقدهم لأداة الإبصار ، والبشر الآخرون عميان بالجاز لانهم لا يشاهدون ما يحدث للوطن ، وكأنه تمثيل حكاى لقصة مؤلمة ، لتحطم الأجيال التى أنفقت أعمارها في بناء الوطن . تتحطم على أسياخ حديد الكورنيش .

وتنتهى القصة بالوعى بالمصير كمادة محمد المخزنجى ، فهذا سر موهبته ، الذى ينتج دلالة ثرية من أعماله ، هو إدراك المصير . فالعُميان ، ينتابهم الفرغ الشامل حين يدخل أحد قهوتهم التى يجلسون عليها ، ويكّلد صوت الطيور التى اقتلعت عيونهم ، ويحركون أيديهم دفاعاً عن العيون التى لم تعد موجودة في المحاجر ، ويعودون يطلقون « زفرات » كأنها تذيب جدران الزمن الغامضة ، وتصل بهم إلى ذكرى زمن بعيد ، أيام كان لهم فيها عيون وأبصار ونهارات مضية وليال ترصعها أقمار وأهلة ، ويريشها ألق النجوم « ص (٥٢)

وفى نص « ومع ذلك .. ورغم ذلك » يستحيل العدو

وتصبح المسافة بين النص والخطرة وأمية ، فالراوي استوقفه الحدث كغربة في تغيير الوتيرة النفسية التي تسد حواسه عن الكتابة ، فيقلق الراوي على نفسه . ضعفا من مواجهة العالم .

وفي نص « صوت نغير نحاسي صغير » نجد امتداداً للنص السابق ، فهو وإن كان هناك يرقب إنساناً تلصص على المكان ، ووجد فيه لغة ، نتيجة لحالته نجده هنا يرقب عصفوراً جميلاً ، يصدر صوتاً نحاسياً في حمام السجن ، وكما حاول في النص السابق ترويض اللص ، ليكون رفيقاً في تلك اللحظات المرحجة من حياة الكاتب ، فإنهم هنا يحاولون الاحتفاظ بالعصفور وترويضه والإمساك به ، رغم أنه مصدر سعادتهم ، فينتصر بالهروب المتوالى والارتطام بالحائط ، ليسقط بينهم ، وتتكشف صورات أنانيتهم البغيضة ، ليأتيهم صوت السجان ، لينتهوا مما هم فيه من استعصام .

وفي كلا النصين نرى الآخر يهرب بنيل واستشهاد ، ويترك في النفس احتقاراً لها .

وفي نص « شيء جميل جداً يحدث لك » نجد امتداداً للنصين السابقين ، في البحث عن شيء جميل يكسر بؤس الحياة اليومية . ويختلف هذا النص عن النصين السابقين في أن ما يحدث يكون في الحلم ، وليس في الواقع كما حدث في نص « معاناة العالم » ود « صوت نغير نحاسي صغير » ، وكأنه يهرب من قسوة الواقع ، وهذا يؤكد ما أشرت إليه من أن القاص يتجه من العالم إلى الحلم واللاوعي وداخل الذات ، ليكتب من خلال مفرداتها رؤاه .

وهذا ما يتكرر في نص « البستان » أيضاً ، فالراوي يبحث عن لحظات الحلم في الواقع ، فيذهب إلى المكان الذي يتوهم أنه هو فلا يجد ، فيسأل المحيطين بالمكان ، فتواجهه علامات الاستغراب من الجميع .

وفي نص « خمسي دافلق للبحر » يتجلى ملمح آخر من ملامح تجربة محمد المخرنجي ، والتي تعطي هذه المكانة في مسيرة القاص المصري ، وهي الوعي الكلي ، فالنص يصور توحيد الذات بحركة الكون ، فلا تستشعر وأنت تقرأ النص ، أن ثمة تمايزاً بين الراوي وبين ما يصف من كائنات وأشياء طبيعية مثل : النيل والشمس ، والكوبري ، وأسلاك الحديد المديبة ، ثم توحده مع الأطفال اليتامى الذين يلقون بقصاصات الورق ، فالراوي يعيش معهم خبرة واحدة ، وهي إلقاء قصاصات الورق في الهواء ، لتطير كأنها عصافير الجنة ، رغم أنه يتكرر ربما للمرة المائة ، فهذا التجدد الجميل للذات مع الكون ، ومع الأطفال في لهوهم البريء الذي يعبر عن تفتح الحياة ، يجعل الراوي يترابط عضوياً على نحو حسي مع الكون ومفرداته ، ليلقى هو أيضاً قصاصات الورق من جيبه ، وكأنه طقس إنساني غير مرتبط بالعمر أو الخبرة ، والكل يمشي في مسيرة واحدة ، وإضفاء هذا البعد الكلي حول الطقس لأسطورة عصافير الجنة من الورق الصغير التي تطير في الهواء لتسقط على صفحة المياه .

ونص « ملاكمة الليل » هو نص رمزي دال ، شأن معظم قصص هذا الكتاب ، فألية الكتابة هنا تقوم على تحويل الموضوعات التي لا تكاد ترى إلى موضوعات حية يمكن رؤيتها ، فالسجناء في حالة صراع عميق مع ذواتهم ، أصابهم التاموس بحالة ضيق خراش ،

حضورها ، ليتصاعد في حركات متوالية لا تصنعها إلا الموسيقى ، لغة الروح الداخلية ، لتتخذ شكل الطفلة الآتية ، الأم التي يتجايز عمرها الخمسين تصير طفلة صغيرة تتضح ملامحها معاً ... تدريجياً وكان الطفلة / الأم ، هي بنت العمر ، عمر الأم الذي امتد ، ليحضر هذه البصمات في الداخل ، هنا شعرية القص ، التي لا تعتمد على اللفظ ، وإنما على تصوير وتجسيد هذه اللحظة الحميمة لعلاقة الابن بالأم حين يتناغم صوته ، مع حركة صدره وهي تستند صدرها ، لتموت ملامح الأم ، لتولد منها ملامح الابنة .

وينتقل من مشهد الأم في النص السابق إلى الأب في هذا النص الذي يحمل اسم « رجال » : « وإذ بي أجد أبى ينكمش على نفسه في مرقد .. يلتزم كهني في رحم أمه ، ثم ينهذه كطفل صغير . كان بكائه الواهن مؤثراً ومريراً ، سحيني حتى تعددت إلى جواره ، وضممته دون أن أجد لدى كلمة واحدة تناسب اللحظة . كنت اعترف أنه يتذكر أمي البعيدة . وكنت أتذكر أيرنيا التي أبعدتني عنها البلاد » هـ ١٢٠ ، وآلية الكتابة والإيقاع واحد في النصين ..

ويجىء نص « البستان » ليتخلص إلى العلم ، وهو ما سبقت الإشارة إليه في معرض الحديث عن قصة ذئاب .



عالم المخزنجي هذا ، عالم شديد الحنو ، ينقل خبرة لها خصوصية فريدة في التعامل مع مفردات التاريخ الشخصي ، لتوصلها لتجربة عامة ، لا تستنفد أسرارها ، إنما تضيء جوانب من الحياة معتمة .

فأخذوا يضرِبونه بأيديهم ، ثم تطور الأمر ليضربين الأماكن التي يقف عليها ، وهي أجسادهم ، فتحول عنبر السجن -وهو من أماكن محمد المخزنجي الأثيرة لديه ، والذي يتكرر في معظم كتبه ، ويحتاج لدراسة مستقلة تكشف عن دلالة مكان السجن في أعمال محمد المخزنجي - إلى ساحة للملاكمة ، ستارها هو « قتل الناموس ، بينما جوهرها هو الضرب الذي يغضى إلى نزول الدم ، للتعبير عن حصارهم المادي والمعنوي ، ويسقط الجميع في النوم الذي كان يهرب منهم ، بعد أن استنفدوا طاقاتهم في الملاكمة ، وناموا رغم الناموس ، ليجدوه في الصباح يتساقط كرماد أسود . وآلية الكتابة هنا تقدم على إيجاد وسيط مادي ، يقوم بعملية التحويل الدلالي التي يكشف بها القاص عن الجوانب الخفية والجوهرية في الصراع .

أما نص « السائق الاحتياطي » ، فهو نص يتناول العلاقة بين الوهم والحقيقة ، والتأثير الذي يمارسه حضور الآخر المكثف في الوعي ، حتى لو كان المرء يرفض هذا الحضور ، فالراكب الذي يلهو - نتيجة لجنونه الخاص - يؤثر على حركة السائق ، فيطبع دون وعي حركة السائق الوهمي ، وكان هناك رغبة خفية لدى السائق الحقيقي في الخروج عن اللفظ ، ادخسه تأثير السائق الوهمي - الراكب - عليه ، فنهره ، وهي لحظة شديدة الزهافة والدقة لقراءة الحواس لذاتها . من خلال فعل الآخر الذي يشهد حضوره في اللاوعي .

ونص « لعلها قنم » أشبه بمزوجة موسيقية لها إيقاع خاص من التناغم ، تتداح حالته داخل النفس ، فالأم يشهد حضورها ، رغم غيابها الجسدي ، وكما آمن جسدها في الغياب تحت وطأة الأم يشهد

وهي تجسد كفاح القاص مع أدواته وعوالمه لإيقاظ إمكانات الحياة الحقيقية والأصيلة داخل الفرد ، في مواجهة مجتمع يحاول صياغة الإنسان في شكل مدجن ومقنن .



ولا يمكن لأى متابع لمسيرة القص المصرى أن يتجاهل أعمال « محمد المخزنجى » ، التى تتواصل فى كثير من سماتها مع هذه المسيرة ، ولا سيما أن أعماله الأولى كانت لافتة للانتباه ، لأن اختباراتاته للحظات الحرجة ، التى تعجز الرؤى ، وتستخدم وهى المثلى ، بعوالم غنية وشديدة الثراء ، لكن هناك أسئلة تطرح نفسها عند قراءة الكتاب الخامس للقاص محمد المخزنجى :

ماذا تضيف هذه المجموعة إلى جملة إبداعات الكاتب ؟

وما هى العوالم المختلفة التى يقدمها

وما هى الرؤى الجديدة التى يفجرها الكاتب ؟

هذه الأسئلة تطرح نفسها ، لأن القاص مجدد ، ويوجد القضايا والموضوعات التى يتناولها ، فلا يمكن اعتبار هذا الكتاب امتداداً لكتبه الأخرى، فلكل كتاب من كتبه روح خاصة ، وعالم متميز عن سابقه ، فإذا كان القاص فى كتبه الأولى يعتمد على المفارقة ، التى تشد الانتباه ، كما فى كتابه « رشق السكن » ، فإنه هنا ينتقل إلى عالم آخر لا تحتل فيه المفارقة المرتبة الأولى فى آليات الكتابة لديه وإن كانت لا تختفى بالرة ؟

وإذا كانت الذات الإنسانية فى كتبه الثلاث الأولى ذات فاعلة ، فى حالة اشتباك مع العالم والآخر ، وتوجد

وسط حلقة الصراع ، فىلن الذات هنا - سواء حبر السارد ، أو الراوى ، أى سواء استخدم القاص ضمير الغائب أو المتكلم - فهى تصف ، وترقب ، وتشاهد ، وليست فاعلة ، وأيضا ، على مستوى المكان ، إذا كانت القصص فى أعماله الأولى تدور داخل مصر ، فإننا فى مجموعة السفر ، تتحول الأمكنة لتصير العالم ، ولاسيما : الاتحاد السوفيتى ، كيبف ، ومفردات المكان الجديد مثل الجليد ، والأشجار ، والرجوه ،

والعلاقات بين الأنا والآخر أصبحت ملامح جديدة تميز هذه المرحلة من مراحل القاص فى إدراك العالم ، فى أعماله الأولى كانت الواقعة أو الحدث هو جوهر القص لديه ، وكانت بنية القص لديه تقوم على أساسى هذا الحدث ، ومدى سفوته وتفجيره لما يريد الكاتب أن يقوله ، بينما هنا ، لا نلتقى بالحدث كبنية رئيسية للقص ، وإنما أصبح الوصف يحتل مكانة متميزة عما سبق ، وصار التفكير البصرى أداة من آليات الكتابة لديه إلى جوار السرد .

وهذا بالإضافة إلى سمات أخرى فارقة بين مراحل الكاتب .

فى المرحلة الأولى ، لا يستطيع أحد أن ينكر روح القص لدى يوسف إدريس يتبدى فى تركيبة الجملة اللغوية للمخزنجى، لكن بدأ القاص يكتب هذا القميص الخاص به ، كلما أوغل فى تجربته ، وكلما ازدادت تجربته تعقيداً وتركيباً عن ذى قبل ، وهذا لا يحسب على القاص ، وإنما يصيب له ، على أننا بدأ نبدع فى ثقافة واحدة ، ونحمل بصمات هذه الثقافة فى إنتاجنا وإنتاج الدلالة من لغة متداولة ، هى لغة الأشكال الفنية ، التى هى تعبير عن رؤية اجتماعية للعالم ،

يجعل سمات التشابه أكثر من سمات الاختلاف ، فلا يمكن للمرء أن يتجاهل السمات المتشابهة لملاح البطل ، في روايات إبراهيم عبد المجيد ، ومحمد مستجاب وإبراهيم أصلان ، ويحيى الطاهر عبد الله ، في كونها رد فعل . وآليات الكتابة هنا - هي صياغات لآليات البناء الاجتماعي ، وكيف يتم الوعي به ، وبالتالي فإن تحليل الأشكال الفنية يفنى بنا إلى اكتشاف رؤية العالم التي تطرحها نصوصه .

ولا يستطيع أحد أن ينكر الطابع المركب لقصص المخزنجي الأخيرة من مستويات متعددة ، ولم يكن لها هذا الحضور الفعّال في أعماله السابقة ، فلقد كانت أعماله الأولى تتميز بالتدفق والتلقائية ، وبساطة شاعرية ، بينما هنا أصبح الوعي بمستوياته المركبة حاضراً في إنتاج الدلالة للنص ، فأصبح الأسطوري ، والرمزي ، والسحري ، حاضراً بدلاً من تكثيف حضور الذات ، كما كان في كتبه الثلاث الأولى ، وهذه المستويات لم يكن لها هذا الحضور الفعّال والجوهرى في بناء العالم ،

ولمحمد المخزنجي لحظة جلونه الخاص ، التي استدرجته إلى نزال وعيه بالعالم ، بدلاً من تقديمه ، لتصبح الكتابة قراءة ووعياً بهذا الجنون ، للتسامى به ، وليس التسامى عليه ، ولذلك بدأ يقترب من تصوير لحظات معتمة في الوعي ، لكنها يمكن الشعور بها ، وهي لحظات فريدة في وجودنا الإنساني ، واستطاع أن يدرجها عن قرب ، نتيجة لثقافته في الطب النفسي ، لكنه بدلاً من أن ينقل إلينا هذه الخبرة ، عن طريق التوصيف الشعوري لها - وهي يمتلك القدرة على ذلك -

لجأ إلى مصطلحات الطب النفسي ، لتضفى طابعاً تقريرياً على اللقطات ومثال ذلك نزاه في قصة « على اطراف أصابع الإقدام » يقول القاص ، وهو يصف العلاقة بين الشخصيتين : مكشاً برهة يتراشقان كمنترين خائفين ، ثم .. وكأنهما يتبادلان أفكارهما بالتخاطر » ص (١٦) ، فالتخاطر هو توصيف من مجال علمي معين ، يهتم بتصنيف الصالات النفسية وتوصيفها ، بينما الكتابة الفنية هي توصيف للدرجة اللونية المحددة من هذه الحالات ، فالتخاطر كصورة من صور التواصل النفسي العميق ، له درجاته الضعيفة ، والمتوسطة الشدة ، والعميقة ، وبالتالي فتوصيفها على هذا النحو ، يفقدها كثيراً من أبعادها ، فالفنان يكون مهتماً بصورة الانفعال النفسي ، وليس سماته التشريحية التي يمكن قبولها من قبل العقل العلمي ..

ولذلك فإن تقسيم قصص الكتاب إلى : فيزيقيات ، وسيكولوجيات ، وإپاراسيكولوجيات .. هو توصيف من قبل القاص الذي يفصح عن حضوره من خلال وعيه « العلمي » . وبديهي أن الأدب لا يدعى العلمية ، أو التقريرية بهذا المعنى ، وهذا يذكرنا بالقراءة التي قدمها يحيى الرضائى عن شجلا نجب محفوظ ، وتراجع عنها فيما بعد ، حين كان قد وجد فيها تجسداً للأكتئاب ، بينما هي في الحقيقة صورة له ضمن صور عديدة ، لها درجاتها المتعددة ، وفلالها التي يشتد حضورها هنا أو تلك .

والقصص يمكن تقسيمها إلى تقسيم آخر ينبع من رؤية الكاتب ، وأذلك فالقراءة هنا لا بد أن تعيد ترتيب

القصص على النحو الذى يساهم فى الكشف عن رؤى النص وألياته ، بدلاً من الوقوع فى الفخ الذى ينصبه الراوى لنا ،

والحقيقة أن حضور المؤلف فى مجموعة « سفر وه البستان » يمكن أن تعطى دلالة ، أن وعى المؤلف أو القاص الذاتى قد اتسع حضوره ، بدلاً من أن يتوارى خلف النصوص ، لتقدم رؤاه ، والأمر لم يلف عند هذا التصنيف لنصوص الكتاب ، فقد امتد لاستخدام مفردات مثل : التفاضل ، وغيرها من المفردات ، التى ينقلها القاص من ميدان إلى ميدان ، دون أن تكون لها دلالة جديدة فنيا .

ويُحسب للقاص محمد المخزنجى هذه اللغة ، المحكّمة ، التى تقدم العالم بوعى شديد ، وحذق ومهارة ، ونجد فى كتابه « مستويات متعددة لهذه اللغة ، التى تعتمد على زمن الحلم المتصل ، التى جعلت اللغة عنده ذات حساسية شعرية صوفية ، لغة

إيحائية ، تومى إلى الأشياء ، وتخلق منها لوحة بصرية ، متعددة الأبعاد والملاح ، وأصبح التخيّل هو أساس الوصف والسرد فى خلق جملة متوترة حية ، من خلال الجملة الفطرية ، ولا سيما الأفعال التى تنقل توتر الزمن الداخلى وتداخلاته ، بحيث لا تستطيع أن تحدد زماناً واقعياً يعتمد على التتابع الخطى على النحو الذى كنا نجدّه فى كتاباته الأولى .

ترى .. هل هى مرحلة للدخول إلى عالم الذات واللاشعور ، ومفردات مختلفة عن عالمه الأول ، فى هذه المرحلة الإبداعية لمحمد المخزنجى ، أم هى تولد وإرهاصة بانتقال لرؤية يجمع بين الداخلى والخارج ؟

لا ينكر أحد أن شمة قلماً عاصفاً يحيط برؤى الكاتب منذ مجموعته سطر ، جعلنا نرقب أعماله القادمة ، لنرى تفتح رؤاه وعوالمه ، نحو إمكانات أغنى للقص عن عالمنا .

الشدى المقطوع



سقط مرة أخرى في جب الرعب

كتب للطبيب :

- أراه في أوقات كثيرة يصوب مسدسه إلّ .

اعطى الطبيب الدواء لأبيه .

- دعه هو يحضر لأراه .

ابوه قال له :

- الطبيب يريد أن يفحص خفاياك بنفسه . لا تجعله

يفحصنى بدلاً منك ..

قال له :

- تشويهى يمنعنى من الذهاب إليه .. دعه يفحصك

فيرعرف ما بى .

انفجر الخوف في داخله . تناثرت شظاياها حوله خاف فجأة

أن يفقد طبيبه الذى تجول كثيراً في داخله .

لم ير رئيسه (السامى) طوال يومه في المكتب-رآه

يتجول لاهثاً في حقيبة النقود ، ليقبض مرتبه .

في أثناء نزوله ليتناول علف كل شهر ، رأى زميله اللود

(أحمد حمزة)

قال .

- امازلت تنصب شباكك لصيد الذباب ياأحمد حمزة .

قال له أحمد حمزة :

- كل سنة وأنت طيب وداشما تمتطى فراشك كل ليلة .

- يجب أن أكل كبك ياأحمد حمزة .

قال (أحمد حمزة) :

- سأعلقك في الصارى . تمشى بك السفن عارياً في

المحيطات .

في آخر النهار تأخر «حسن عزت» عن الحضور

أمام الساعة الميقاتية ، ليقيم لها إحتفاء آخر النهار ..

قال له «فتوح» :

- هل وقّعت في الساعة أم لم توقّع . وإن لم تكن قد

وقعت فيجب أن توقع أحمل ذاكرتك ، واترك بصمتك في الساعة تأمن شري

رمضان مزدحم بملح الأرض في الطرقات ، ويظنون شوارع المدينة مفتوحة تنتظر بازات وأبواب الزايط .

في البيت جلس « حسن عزت » يخط رسالة إلى مدرس ابنه : « التحيات لك يامدرس أولادى . اعتنى بالصغار كن أباً لهم : ادخلهم حمامك اغسل لهم عار » غريبال ..

ارسل مع ابنه عملة كل شهر ثمننا لإيقاظ ذاكرته ...
(بالأمس أسقطت المدفعية ٣ طائرات إسرائيلية في خليج السويس)

ترك كل متسول صغير - في غريبال - ثدى أمه، ودخل قانونه . أشعل شمعة دار يطرق كل الأبواب : (إدوينا العادة . ليّ وسعادة والفانوس طلق . والعيال ناموا)

(هدوء مشحون بالتوتر على خط جبهة القتال)
في داخل غيبوبة الحبوب المنومة . أبوه دخل عليه .
- عزيزة هنا .

- هبط في الجب : سار فيه ليالى وإياما ، والأمطار رعد ، وقطع الصبار تخراً قدميه ، والماء ينساب تحته .
ألقى بنفسه في اليم . سبيع ضد التيار . هل يعرف هذه المرأة . لاشك أنه يعرفها : في الزمن الماضى ضالع هذه المرأة كثيرا . الليلة حضرت فجأة من داخل الزمن الذى لا يعرف معناه . أنجب منها صبيا نائاً . أمه تكره هذه المرأة .

تركتهما . دخلت المطبخ تعد لها سيخراً ، لثموت كافرة ناقصة عمر .

قال « حسن عزت » لعزيزة

- هل أنت .. أنت ...

قالت « عزيزة »

- أنا . أنا انظر جيدا لتعرفنى .
قال « حسن عزت » :

- أنا أراك ولا أراك .

قالت :

- أنا أم أيتك :

قال لأمه :

- هل أعددت لها السحر والفلك والفاسوخ ..
« السلطات المصرية ترفض السماح للطائرات الإسرائيلية بالبحث عن الطيارين الذين أسقطت طائراتهم في خليج السويس »

قالت المرأة القادمة من الكهف :

- عندنا تليفزيون .

ركبت كتفيه . تبول فوقه . داست قامته . تعرضه للعار .

قالت « عزيزة » وهى تتراجع فوق قامته :

- أصبح لنا شقة جديدة

قال :

- أخشى أن يموت طبيبى فيجف نهر الاستمرار .

قالت :

- حضرت أول أمس في قطار الثامنة والنصف .

قال :

- أحمد حمزة يريد أن يعطنى فى المصارى عاريا ،
لاسمع صغير البواخر جيداً .

التقط كيس نقودها ، فتحه : سرها داخله ، وجد فيه جنيتها ذليلاً ، وبعض الحكه .

قال :

- أنت فقيرة العملة .. سرك في كيس نقودك - يقلبنى

عطيك

قال :

.. هل مات طبيبي يا عزيزة ، أخشى أن يكون قد مات .
أبوه متوتر .. يخشى من نتائج اللقاء بين الغائبة وبين
الولد ..

(سرب من القاذفات السوفيتية الثقيلة تى .. يو ١٦ يزود
الجمهورية)

صرخت أمه وهى تطل من النافذة .

.. إسماعيل جاء من المدرسة .

.. إسماعيل ابن ماء سلسلة ظهره .. أمه مثلهفة لترى
التجربة كيف سيقابل اللحم بعضه بعضا ..

دخل ابنه . نظر اللحم والدم إلى بعضهما لم يحدث أى
شء .

الدم يحن لبعضه .

لم يحن الدم لبعضه .

بكت « عزيزة » لغريبتها .

بكى هو فى صمت .

كادت أمه تبكى .

أحضر لابنه مقعداً داخل الدائرة .

الحزن تسلط على القادمة من بعيد

قال لابنه :

.. أنت رضعت من ثدى هذه المرأة .

قال الابن :

.. لا أعرف .

فجأة قامت (عزيزة) أخرجت ثديها . قطعتة بالسكين :
ألقتة إلى الابن :

.. خذ هذا الثدي - ارضع منه كما تشاء .

تناول الابن الثدي . وضعه والدماء تسيل منه .

قال « حسن عزت » للولد :

.. أعد إلى أمك ثديها .

أعاد إليها الثدي . وضعته مكانه مسحت دموعها
وإد صرخت .

ما إن انصرفت الزائرة « حتى قام « حسن عزت »
وخلع ملابسه . قطعة قطعة : صار على اللحم . نزل السلم
بهدهوء وسكينة . صار فى الشارع صاح :

.. إسرائيل إسوقنا . « أحمد حمزة » خلفى ..
(السامى) أمامى فى الميزان .. (فتوح) فوق المكتب .
طائرات تى ... يو ١٦ فى الجو . ماذا أفعل . لا منفذ لى إلا
تحت .



أنت الوشم الباقي

الجغرافيا
أن تجلس فوق الجبل
وتقطف عطراً
تبني كوخاً من ورق الأيام ،
وترمي صوب السهل جذائع ،
تعطي للأسفلت حقيقته
للريح بقاياها
وتلم رذاذ الليل ،
تكويه ،
وتبيض عليه
وتشهد مخلوقات تسعى
فيكون التاريخ

تكون الأنثى حافيةً
دَكَرٌ حافٍ يوميءُ
أَنْ كُونِي مَن شئتِ
فكيف أظنك قادمةً مَن تيه
كيف أسمي هياتك البرية
أنتِ امرأةٌ
وأنا رجلٌ
كنتِ صنعتك من خمسة أضلاعٍ
ثم أساقط عنها العرقُ
ورائحة الإبطين
وجوهرُ
فالتخمت
وانكأ عليها كورُ الله
وأحدث ثقباً
يكفى أن يدخله الرجلُ
فتحمل عنه الوجدانيةُ
كلُّ شظايا الكونِ
وتجمعها في بطنٍ
يقدر لو يتكوّرُ
لو ينسابُ سلاياتُ
ويفيضُ
كان الوجدانيةُ أقلّةً
وكان الله سيعمل منذ اختلقت الأرض جميعاً
تحت رموس الناس
جليساً للأطفال

يعلمهم آداب الحب

وفقه اللغة

وان صباحاً آخر

يرشح من جفنى

سيكون صباحاً كالأرجوحة

يخرج فيه الخلق على ما ألفوا

يجتمعون أمام فوانيسى :

شعبان

وبه

وملائكة

لا أدنيهم منى

وأعلمهم أن نساء جمع امرأة

كيف تكون نساء جمع امرأة.

العاشق : حين نصير عجائز نصبح محبوبين

العاشقة : ومقترنين

العاشق : سوف يقيم الله بناءً رحباً

تحت المقبرة البحرية

العاشقة : وينفخ في أحداث الموتى

ينبعثون رجالاً ل صف

ونساء فى صغين

العاشق : وينادى يا أبناء الله

يجيب الجمع : نعم

العاشقة : ينادى يا فتيات الله

يجيب : نعم

العاشق : وإذا نادى يا رمضان

يكون الجمع حليفاً للنسيان

العاشقة : وإن نادى بإفاطمة

تطاطىء كل النسوة
يذكرن الأيام الأولى
والبستان

ورجلاً عند الحافة

يرضى شركاً فوق امرأة عند الحافة

العاشق : صرنا محوين

العاشقة : ومتزنين

العاشق : مات الرجل الواحد

العاشقة : يحيا الجمع

وماتت كل امرأة

العاشق : يحيا الجمع .

وكان الشاعر يمشى خلف قطيع

يرسم دون النظر إلى أحد

سوتياناً

ويمزقه

يرسم دون النظر إلى أحد

كتقاً عارية

ويهددها

فتطير الكلمات إلى ورق عطشان

ويبقى في الخلفية نهْدٌ لم يتقلّت بعد

فكيف تكون نساء

جمع امرأة تعشق

أو تتغطى تحت الليل

بالحفة

لا تشبه. أها

إيها

أوها

تشبه ما لا نقدر أن نكتبه

امراة لا تنحل

فنتظر في عرجون عناصرها

ونقول :

العضو الناشز تحت فضاء البطن جميل

هذا ما سواه الأب الله

نقول :

فضاء البطن جميل

هذا ما سواه الأم طبيعة

ثم نقول :

امراة أولى ليست توضع

جنب امراة ثانية

ثالثة

ليكون نسباً

هذا الفرع

وهذا الفرع

وهذا الفرع

اعتصموا بسراويل

وغازات

ومناشفت

واستيقاظ خاص

كان الفرع ينام وحيداً إن أدركه النوم وحيداً

أو يتغلى بالأحلام إذا ما حن

يقول الراوى :
لما حن كثيراً
القى عنه غطاء الحلم
وأوسع ما بين الشدقين
وبلّل كل حوائطه
بعصير ينزف من أنية الروح
لكى يمتلئ بإحليل
إحليل
إح...
يملك غراباً أن يتدخل في ملكوت الله
ويطفو فوق غيوم العالم
يملكه إن شاء
ويهجره في وقت يسمع بالغفران
الواحد فوق الواحدة
الواحدة تتيح مسافة ظنّ يسمح فيها الواحد
كيف إذن نجترى
على ما يجعل كل امرأة
ليست تشبه كل امرأة
أغطس رأسك في تجويف النبع
وإن أبطأت قليلاً
فاستيقاظك
يسمى خلف عسيلتها
وإذا ما بلغ الذروة
يسند كفاً فوق الحوض
وكفاً تحت الإبط
يعلق ساقاً فوق الكتف اليمنى

ساقاً فوق الأخرى
ينترزع الأشواق جميعاً
كيما تصعد في ناموس الكون
وتذبح ظلك
تأكله إن جعت
وتصنع مما يبقى رائحةً طيبةً تكسر العانة
أنت الآن وحيدٌ
لا تختلس النظرة خلفك
واجفّر نفقاً في أعضائك
لا تتعجل دمك
ودعه يرفرف
وإذا رُفِرَ إصنع منه شموعاً
عندئذ ستمر الروح
وتلجُ
أنت ستمعن في إيلاجك
تضع الوجدانية في ربتك
وتكشف عنك غطاءك
تستأنى لتكون أمام الغيبة
قوسك مشدود
لا
لا تقتل من أحببت
أجرحه فقط
واهبط بمياهاك سوف يطيب الجرح
لتجرحه ثانيةً
ثم تطوّف خلف يديك على ردفين

فتخرج كل أصابعك العارية
وتحرث أرضاً للإنسان الفريد
تهل عليها بعض طيور ضاعت
منذ قديم
كانت كل طيور اللغة
تنائم على أعضاء الناس
فلما استتر الناس جميعاً
فقدوا كل طيور اللغة
وجاموا ببويضات

فقسّت
وانتشرت في الأرض
ودقّت
واستقرت السنة الناس
فأخفت جسد المرأة في جلباب النون
نساء
أو
نسوان
كيف تكون نساء جمع امرأة

إذا سعت خلف اللغة ، ستجدها في أعشاش داخل كنانس أو فوق الأشجار ، اصعد
فقط الأشجار ، لا يهكم لسبع اللحاء ، هنالك وعندما تقتش ستجد (امرأة) ، لا تظن
أبداً أنها مؤنث امرئ ، فامرق كلمة لا تدل على شيء واضح ، تيقن أن امرأة هي مؤنث
نفسها ، أنظر جيداً ، أنت ترى الميم والراء يلتصقان بحبل سرى ، وتعرف أن الميم
حضور المرأة ، والراء حضور الرجل ، وستعرف بالتأكيد ، أن المرأة هي الكائن الأملئ
لشمول طرفي الجنس البشري ، وأنها تحقّق الرجل ، مرّة في بطنها ، ومرّة في فرجها ،

ومرات في الخيال ، لعلها للسبب هذا ، ولآخر ، سبقته في الدرجة ، انظر ثانية ، على الجانبين عسكريان ، الأول اعزل يقف فوق هوة ، والثاني يعتمر خوذة ، إنها لا يؤديان التحية لأحد ، فقط يحرسان من بينهما ، قد يغيب الأعزل لأنه غير مسبوق ، ومفتوح على الفضاء ، فإذا غاب ، لا تخمّن شيئاً ، ربما المرأة تابعة أو متبوعة والالتصاق غير متكافئ ، أما الثاني المعتمر خوذته ، فلا نعيب ، لأن خلفه بويضة دائمة الفقس ، دائمة الخصوبة .

هل يبقى للمرأة
ميزة أن تتسع
فتكشف ما تخفيه من العورات
وما نقيه من الزهو الضليل
وتصبح حينئذ امرأة
لو تكسرهما
نسقط فوق شظاياها
ونصير شظايا
هل نشاق إذن
كي نثار من أنفسنا
أن تتسَخ المرأة
أن تتدلى منها كل حبال الحلم
وتعري تحت الشمس
وتنمو في أنحاء غوايتها
أشجار الجنس
بغير طيور تمسح عنها

بعض غبار الوقت
وهل تتسخ
إذا أضجعتها فوق حشائشها
من يقدر أن يضجعتها فوق حشائشها
فتهاوت
لم تمسكه
ولم يتمكّن
وانتظروا
ان يطلع من أطرافهما عمال التنظيفات
وهيادوا الأحلام
وان يقتنصوا وقتاً
ممثلنا
بامرأة
قد تستند إلى شهوانيتها
ثم تبوح بسر :
إن العالم أضيق من أعضائي .

الليلة الأولى



هل كانت الأعراض علامات لم يتعداها ولم تتوقف عندها أيضا . كانت تبدى جزءا مفتعلا . إذ تذكر قول أمها إن الرجال كالأطفال . يحبون الشكوى دائما ولغت النظر بوظهور الأمراض . علاجهم الإهمال . لكنها الحق أبدت اهتماما في كل مرة ، كثيرا ما نصحت بالذهاب إلى الطبيب . يتقسم قائلا : إنه جاء من أسرة كادحة . لم يكن أحد أفرادها يبلغ العيادة أو المستشفى إلا وهو على حافة الخطر .

المرّة الوحيدة التي شعرت فيها بدنو الخطر منذ اسبوع . عندما صمت فجأة أثناء جلوسهما أمام التليزيون مال إلى الامام ممسكا ب صدره ، ألبرت فزعت ، لن تنسى صيحتها أيّدا « بابا .. بابا » أطلق ريشا متتلبعا بصوت متتابع ، حاد ، انفرط فوق الأريكة ، الغريب أنه لم يشك ، بل ابتلع ريقه ، فتح عينيه ، طمأنهما ، قال إنها الشمس التي مشى فيها

.. أخيرا تخلو إلى نفسها ، تغلق باب غرفتها . منهكة ، متعبة ، تصفى إلى الليل الذي انتصف منذ حوالي نصف ساعة . إلى الطريق الذي تطل عليه من ارتفاع خمسة طوابق ، بعض الأصوات كانت تسمعها أثناء انتظارها عودته في الليالي التي يتأخر خلالها ، إذ يخرج على أسرته ، يثير أشقاؤه . أو يسهر مع صمبه في المطبخ ، إغلاق باب ، مرور عربة مسرعة ، نباح كلب ضال ، أصداء أحاديث بعيدة غامضة . اعتادت ألا تغفو قبل قدومه ، وانتظار خلعه ملابسه وجلوسه قليلا بالصالة ، سؤلها التقليدى .

« تعشيت ؟ »

مع انها تعرف عادته ، تناول كوبا من اللبن مع حكمة يابسة ، وكثيرا ما كان يشكر متاعب معدته ، كأنه على وشك ، لكنه لا يقى !

حوالي ساعة ، تجرع كوب اللبن الذي أعدته المسكينة ،
الراقدة الآن كالغشي عليها . بعد أن فراغها فقد
المغاجيء ...

الفراق صعب ..

لكم ضاقت بهؤلاء النسوة . أثارها . جاراتها ،
زمن البيت . دموعهن على أنفسهن ومواجههن
القديمة والجديدة ، بعضهن رحن يثرثن ، ويتحدثن
همساً عن مشاكل فلانة مع علانة ، أو زوج روى عينه
على أخرى ونوى ، أو ارتفاع أسعار الخضر . الوحيدة
التي بدا حزنها جلاً ، صعباً ، شقيته ، لم تتزوج
حتى الآن . تعيش بمفردها ، تقترب من الخمسين .

لكنها تبدو وكأنها تجاوزت الستين ، مال بختها . كان
امرأها يشغل . لا يخلف زيارته الأسبوعية لها ، كان
يحن عليها ، وكانت تثق أنه يساعدها بجنيهاة قليلة من
المكافآت الإضافية التي لا تعلم عنها شيئاً . بالطبع
مرتبتها الضئيل لا يكفيها . من عملها في مكتب المحامي
الذي التحقت به بعد حصولها على دبلوم التجارة
المتوسطة من المدرسة السائبة بالفجالة . ساعدها ،
أحد معارفه من المهنة أخذها عنده سكرتيرة ، كانت
تتردد نادراً على البيت ، حتى أنها لم تات في الأعياد .
لا .. بعض الأعياد ، ألم تكن هنا في العيد الصغير
السنة الماضية ؟ كانت تتصل أحياناً . وإذا رن الهاتف
في المساء يرد عليها جزءاً ، ما الذي أخرها حتى هذه
الساعة ؟

يطلب منها سرعة العودة إلى البيت والتأكد من
إغلاق التبريس والقفل . البلد غير آمن كان يخاف عليها
وكانها طفلة مع أنها تكبره بعامين . مرة قالت له بعد
انتهاء مكالة .

٩٨

« إنها ليست صغيرة .. »

أجابها متمهلاً ، إنها وحيدة وما من أحد إلى
جوارها .

ربما تمنى المجيء بها وإقامتها هنا ؟ لكن البيت
ضيق ، وهي متطوية قليلة الكلام . من يطبق نفسه في
هذا الزمان حتى يطبق الآخرين ؟ أحياناً تتصل ،
تسال عن الصحة والأحوال ، عن ابنة شقيقها ،
أخبارها في المذاكرة ، أحوالها ، إذ تطول المكالة تضطر
إلى تنبيه ابنتها إلى المحاضرات التي يجب أن تنقل ،
وضرورة النوم مبكراً ، تشير بيدها للإسراع ، عندئذ
تقول :

« والذبي تعالى ياعمى .. أنا نفسي أشوفك
قوى .. لا .. لم تكن قاسية ، لكنها كانت تخشى بشكل
غامض على وحيدتها ، أن تلقى مصير عمته ، أن
يفوتها قطار الزواج . على أي حال لم يفتها قطار
الزواج . لم تقصر معها . كانت تنقسم في وجهها خلال
مرات قدومها النادرة ، بل تصر على بقائها لتناول الغداء
وإذ تصر على الذهاب تصاعد تصميمها واحتجاجها .

« معقول أن تعجلى ولا تكسرى لقمة في بيت
أخيك ؟ »

بعد انصرافها تشعر براحة ، هل ضايقه وهن
الصلة بينهما ، من تلحيتها لم تقصر في الواجب ، ألا
يكفى تفاضها عما كان يدفعه لها من جنيهاة كان بيته
أحق بها ؟ لو أنها امرأة أخرى لأثارت له المشاكل .

لكن . لماذا بدا حزينا في أول حلم يأتيها فيه ؟ في
العصر ، بعد أن الحت على ابنتها كي تاكل لقمة . منذ
أول أمس لم يدخل معدتها كمداً . لم تلطخ لم تنزل
السوق ، لم تستطع ترتيب البيت الذي اختل نظامه .

حتى انها لم تجمع حاجاته المتناثرة في البيت إلا قبل الغروب . ملابسه الداخلية فوق السقالة . وحذاءه في .
الموضع نفسه الذي اعتاد أن يخله فيه ، قرب المدخل ،
ولكم أبدت الملاحظات . أن ينظم تغيير ثيابه ، ولم يجيبها
إلا مداعبا كان لديه قدرة على تجنب الشقاق لأسباب
يراهما صغيرة ولا يعلم انها كفيلا بإشارة أعصاب أى
ست . أما نظارته العلية فكانت إلى جوار التليفزيون .
ومحفظته الجلدية القديمة ، والحقيبة الجلدية التي
يضع بها أوراقا تخص شغله . لا تصرف شيئا عنها
جمعت هذا كله بدون ترتيب ، أخفته وراء الكنبه ،
البيت كلما نظرت إلى حاجات أبيها بعض أصابعها .
وتخمش وجهها .

« سابيني لمن يابا .. »

ما أزعجها أنها العبارة نفسها التي رددتها شقيقتها
ولكن بدون عويل . لحظة حملهم الجثمان لوضعه في
الصندوق الذي فتحوه عند مدخل البيت ، فارقها
صمتها الغريب ، انجنت فجأة ، تعلقت بالجثمان
الملفوف ، تشنجت أصابعها .

« سابيني لمن يا أخويا .. »

أحاط بها من تعرف ومن تجهل . همسوا في أذنيها
بآيات مهدئات ، وسمعت أحدهم يقول بحسم
« ما تخليش أخوك يتجهل .. »

عندها ارتخت أصابعها . بقيت شاخصة ، ذاهلة ،
لم تبدل وضعها ولا ملامحها حتى أن غص البيت
بالمعزين . ومالت عليها امرأة مسنة ترجوها ملحة أن
تطم . أن تبكي . أن تشق هدومها . ولكنها لم تتنطق .
وأخر الغزاء قامت . أصمرت على الانصراف ، مضت
مصممة لم تصافح أى إنسان لو أنها بقيت لأصبحت

عبئا على البيت ، صمتها فظيح . حتى عندما جاءت ،
أحتضنت ابنة شقيقها لدقائق ، وبدأ أن كلا منهما
تستند بالآخرى . تستند عليها وعندما سال احد
الجيران ، « هل أوصى ؟ »

كانوا يتحدثون عن المسجد الذي ستم فيه
الصلاة لا تدري كيف سمعت . خرجت من الغرفة
الداخلية . وقفت وسط الرجال مشيرة بأصبعها
محدرة ، منذرة ..

« في الحسين .. في سيدنا الحسين »

متى أوصاهم بالصلاة عليه في مسجد الحسين ! لم
يخبرها بذلك ، هل تشعر أن أجله يدنو . عندما بدأت
الأزمة ظننتها تعباً عارضاً وبعد خروج الطبيب الشاب
صاحب العيادة الجديدة عند الناصية والذي جاء بعد
انتهاء عمله فيها . قال إنها أزمة قلبية ، ولا يمكن
نقله . لكن يمكن تلقيه العلاج هنا ، لحظتها لاح لها
الذئير . لكنها بعد دخولها عليه ، وابتسامه في وجهها
استعدت ما سمعته عن آخرين فاجأتهم تلك النوبات
مرات ونحوها منها ، لم تفارق حتى الفجر . كانت
ملامحه التي تبدلت فيما بعد هادئة . مستكنة . بل إنه
ابتسم مرات عندما نظر إليها ، عدا كوشة النفس التي
لم تعدها قط . كل ربع ساعة أو عشر دقائق تقريباً
يسألها عن الساعة ، كأنه على موعد ، كأنه توقع زائراً
أو ظهور علامة ، حتى أنها قالت مرة : لماذا تسأل عن
الساعة .. الليل ما زال بعد طويلاً ..

ليلها هي الذي طال ، لم تعرف هذا الصمت ، وكان
وجوده كأن يبيده ، عند لحظة معينة تختفى كافة
أصداء الطريق . والبيت الجاورة كأنها لحظة مجيئها
الأولى إلى الدنيا ، تركها مبكراً ، خلا بها تكاد تنطق

ما يدور داخلها . توشك أن تلومه وكان الأمر كان بيدها . تلك صورته . تعدل وضعها بحيث لا تواجه ملاحه السرير ، دائما كان عنيداً بصمته ، لكم الحث عليه أن يسافر مثل زملائه ، انتداب أو إغارة في بلد عربي لثلاث أو أربع سنوات . لكنه لم يقدم . لم يسمع . قالت إنها بحاجة إلى ادخار مبلغ للزمن . للبنث التي سيجيئها ابن الحلال بعد سنوات قريبة . تكاليف الحياة في ازدياد . وما كان يكفيهم أمس لا يصلح اليوم ، لكنه كان يسمع من اليميني ويخرج كلماتها من اليسرى ، وإذا الحث يقول بصوته الهادئ .

« وهل ينقصنا شيء .. »

فتجاذله متسائلة ، هل الدنيا أكل وشرب ؟ . ومرة قال إنه لا يطبق الغربية ، أو البعد عن مصر .. مصر . ماذا أخذوا من مصر غير وجع القلب وصعوبة الأحوال . وقضائه الوقت بالمقهى ؟ . لو فاجأته الأزمة أثناء عمله هناك ربما نقلوه إلى مستشفى حديث وأمكنهم إنقاذه ، لو طال به المرض .. هل كان لديهم ما يكفي مصاريف المستشفى ؟ . وى علاج كانت ستقدمه المصلحة ؟ . أى علاج ، لكنه لم يصغ إليها قط . مجرد مبلغ صغير لا ينفع ولا يضر في دفتر التوفير . ولولا أنه استخرج الدفتر باسم البنث لكان دون صرفه أهوال وإجراءات تكلف أكثر من قيمته . من مصاريف محكمة وإعلان وراثته ، وربما تدخل شقيقته معهما لتأخذ نصيبها : . لا . لم يحسن التصرف وفارقها بلا عون .

تقف في الغرفة التي تبدو فسيحة أكثر ، وفضت ابنتها أن تنام إلى جوارها . مكانه . قالت بحزم مؤثر إنها تفضل النوم في سريره .

بعد الظهور جاءت جارتهم في الشقة المقابلة بطعام الغداء . طبق بسلة ونصف دجاجة وأرز وثلاثة أرغفة ، شكرتها متأثرة ، تمتع ألا تردده في مناسبة وحشة . البنث بكت . نظرت إلى مكان والدها . لسنوات طويلة لم يأكلوا إلا معاً . كانت تنتظره حتى لو تأخر . رجتها طيبات خاطرها . منذ الأمس لم يدخل بناتها لقمة ، وحتى تشجعها بدات تاكل . منذ لحظات ألمت لتطمئن عليها نادتها بصوت خفيض . لم تجيبها . أصفت إلى أنفاسها المنتظمة . عادت إلى غرفتها ، أيقظ الباب مفتوحاً .

عندما اضطرت إلى الإغفاء عصرأ . ما بين بقطة غير مكتملة ونوم لم توغل فيه جامعا مع أنها سمعت يوما من تقول باستحالة ظهور الميت قبل سبعة أيام .

رأته في الصلاة . بالضبط في المكان الذي اعتاد قراءة الصحف فيه غير أنه كان يثنى ساقاً تحته ويفرد الأخرى بينما يميل إلى الامام عاكفا يديه أمام صدره ، يرتدى ثيابا قاتمة . يبدو حزينا ، حزن لم تعرفه منه . مزموج الشفتين . مجهد العينين يتطلع بأسى صوب ابنته وشقيقته . ولقنا أمامه ، تبدو المسافة شاسعة رغم ضيق الصلاة . كأنه يريد أن يقول شيئا لكنه لا يقدر .

تقعد على حافة السرير ، الحق أنه كان حنوناً ، كريماً في حدود قدرته ، لم يخجل على ابنته قط . لم يدعها تنطق بما تحتاج إليه ، يوما طلبت على استحياء حذاء رياضيًا مرتفع السعر . لم يتأخر ولم يتردد مع علمها أنه لم يبق لنفسه مليما من مصروفه . لشهر كامل لم يدخن . لم يذهب إلى المقهى إلا مرة . كثيرا مارددت .. « يا بحثك بابوك .. »

لكنه حيرها أيضاً . خاصة تريدة إزاء أمور بدت لها ضرورية ، وإبداءه أسباباً غريبة . عندما ألفت في بياض الشقة قال إز : "ك سوف يسبب له إزعاجاً . عمل غريب سيدخلون ريجيون ، وثائق يجب فكها وتركيبه ، ثم أن طلاء الجدران ما زال نظيفاً ، ما الداعي إذن ، كل الجيران أعادوا تبييض شققهم . بعضهم لصق ورقاً ملوناً ، هم فقط الذين لم يبدلوا ولم يغيروا .

كان يقبل عليها فجأة ، يبدى ودأ متدفقاً حتى لتندلل عليه بينما بهجة تغمرها . تنبيه إلى دعابات لا يصح أن يبدىها أمام البيت فلا ينثنى إنما يواصل ، وتبدو البنية سعيدة . تبادل مرحه . يحتضنها معا فيغمرها تأثر .

في اليوم التالي مباشرة ، ربما في اليوم نفسه بصمت ، تأسوا ملامحه تسأله فلا يجيب . تستفسر فلا يبدى سبباً معقولاً ، صبحح أنه لم ينطق لفظاً يجرعها . ولم يعنف معها عند غضبها . لكن خموده المفاجيء وانفلاق مسامحه أمامها كان يحيرها ويدفعها إلى الزحف .

لكن تمدد بجوارها فوق الفراش وكأنه غير موجود ، وكثيراً ما رغبته لكنها أحجمت ، وبعد مرور ليلة أو اثنتين يقبل تجاهها ، يدايعها ، يمد يده إلى صدرها . يقبل أطرافها ، وإذ يبدأ تجاوبها تهمس عاتبة أنها كانت تريدة أمس . فيقول : إنه كان يريدنا أكثر . تعجب لعدم شروعه ، هو الكسل ، أو انشغاله بما لا تعرف . أحياناً كان يسعى إليها وكأنه يؤدي واجباً . يحتضنها وكأنه يتناسب . ومرات يقبل كعاصفة . حتى لتبدى المأ فلا يزيد ذلك إلا إمعاناً ..

تتوالى عليها صور شتى عرفتها معه داخل تلك الحجرة . فوق هذا الفراش ، بدءاً من خيبات الليالي الأولى التالية لرفاقها إليه ، حتى المرات التي حاول خلالها جسدهما التعرف أحدهما على الآخر . استغرق ذلك زمناً طويلاً ، راح منها ومته . وعندما بلغت ذروة النشوة لأول مرة بعد سبع سنوات من زواجهما وأربع من انجابهما عايدة لم تكبح نفسها . راحت تهتز بعنف أدهشه ودست وجهها في صدره دافعة ، ومثذ ذلك الحين أدرك علامتها ، وفهم إشارتها . لكنه لم يسع إليها بما فيه الكفاية . كان قادراً ولم يفعل . حتى أدركه الوهن ..

تدس رأسها في الوسادة ، هل يصح تذكرها في أمور كهذه ؟ هل يراها الآن ؟

هل يعرف بما تفكر فيه !
تراه في أماكن شتى . فوق يابسة ، يمشي على ماء لا تعرف عمقه . يطوف في فراغ بلا حد ، يخشع تماماً لكنها توافن أنه موجود في حيزها . تقوم فجأة . هل وستت . هل راحت في النوم ؟
أي ساعة الآن ؟

كأنها نعلست يومين متصلين ، تصغي إلى تدفق غريب داخلها . يأتيها من مسارب غامضة . يدفعها إلى مفارقة الفراش ، الرغبة في الخروج إلى الطريق ، إلى موعد لا تعرفه يجب اللحاق به ، شيء ما يسرى ، تعبر الصالة ، تصغي ، لاشك أن ابتنتها نطع في نوم عميق ، تتردد أنفاسها بانتظام ..

تتراجع على أطراف قدميها ، تحذر أن تحدث صوتاً . تعلق بابها بالمفتاح ، تماماً كما كانت تتأهب للخلو به إذ تلوح منه البادرة ويقبل . تنف أمام مرآة

محاولة اقتراب ، بالنظرة ، بالكلمة ، بالإشارة من أولئك
المترصدين أى ثغرة .

لم تخطئ ، فى حقه .. لكنه .. لكنه لم يفهم ..

تشير إلى عنقها . إلى صدرها ، تلمس كتفها اليمنى
وكتفها اليسرى . تزيح حمالتى القميص ، يذلق إلى
أسفل . ترهل ثدياها قليلا لكن استدارتهما مكتملة ، لم
تفسدهما رضاعة طفلة واحدة قطعت مبكرا ،
واجتيازاها الأربعين بعامين . لم يبرز لها كرش . ما زال
خصرها عذراوياً وحوضها رحباً .

تراجع متثنية ، متأودة . تستقر عند حافة
الفرش . تجرد من آخر قطعة تحجب مكنونها ، تتمدد
فوق الفرش . منتصفة تماما ، تماما .. كما رغبت !

الصوان . تقترب منها تلك الققامة تحت العينين .
اصفرار الأسنان ، الجير المتراكم عند الجذور وخلال
الفراغات ، بداية تشقق فى شففتيها ، تعب سنين
طويلة ، وإرهاق يمين لم تعد لها ولم تنتظر طولها
بهذه السرعة . لم يخطر على بابها رحيله المباعد ،
انفرادها . تطلب عينيها . لكن الملاحه لم تذو .
زميلاتها قدرن عمرها دائما بسبع سنوات أقل ،
بالتاكيد لم تكن مجاملات . تستدير قليلا ، نظرة جانبية
تنحنى إلى الامام . من مثيرات كوامنها أن تتطلع خلصة
إلى مؤخرته فى حركتها الصاعدة . النازلة بين ساقها إذ
تشب برأسها تغمض عينيها بسرعة حتى لا يلاحظ ، لم
تطلعه على ذلك ولم يبذل جهداً ليعرف .

تغمض عينيها ، لم تنظر إلى غيره قط . وكثيرا
ما قمعت انفلات أحلامها ، وصدت بحزم حسام أى



صفحات من كتاب النيل

- ١ -

قد بعدنا عن النيل ،

صرنا نمذله أعمى ،

واكفاً تلوح ،

- خلف زجاج النوافذ -

بالوردة الذابلة

ففى النيل لا يثبت الصمت ،

ولا يسكن العنكبوت

غير أن المنازل ،

تثمر عند الصباح مواويل ،

تمرح فى المدن المقبلة

هل النخل يرحل خلف القطارات ؟

والشوق يدخل في مركبات الجنود ؟ ،

ويرسم نيلاً على مقبض السيف ،

حتى تسافر ،

في أرضنا المشتراة المياعة ،

نرسل آهاتنا ،

للزمان الصموت!؟

قد بعدنا عن النيل ،

والنيل مثل المنازل ،

قد تحتويننا زماناً ،

لنرحل عنها زماناً ،

نجهز أجسادنا ،

قبل أن نكتوى ،

بعذاب السكوت !.....

يا سنسين الدأب قد حصدنا السنايل

وزرعنا العنّب لمعاصر بابل ...!

أيها النيل :-

- ٢ -

هل طردتنا ضفافك ؟

ما للخطا يَمَّتْ نحوئكَ العناكب ،

خَلَفَ المتاهات ؟

ما للعيون اِرْتَضَتْ أن تحدّق في الرمل ؟ ،

في حسك الصحراء ؟

ولا تحتمى بك من سنوات الهجير ؟

السنون العجاف ،

استطلت ،

و «يوسف» يبحث عن سنبلات الصباح ،

يرأها تصاوير فوق المعابد ،

أغنية في شفاة البنات ،

وحلماً يطارد حلماً ،

ليل الفراعين ،

لا أنت أولته للمليك ،

ولا نحن ملنا على شاطئك ،

ندأويهما من دخان الذهب !....

قد شربنا التعب من كنوس السلاسل

وتفشى الجرب تحت ريش البلابل

أيها النيل ،

- ٣ -

قالوا بأن بلادى هباتك ،

قام على خدّها الفجر ،

صلت لمعبودها ،

ثم راحت تخطّ على جبهة الكون ،

أنقأها

تبذر الحرف والضوء ،

تبني على شاطئك ،
قصور الحياة ؛
فَقَلَّمَتِ الكون ،
كيفَ يَبْثُ النجومَ الحيارى أغانيه ،
كيف تدور السواقي ،
مع القمر المستحم برغوة موجك ،
حتى تشب الحقول ،
وكيف تغيب وراء المدى ،
غاضباً تطلب الحب ،
تسال عنه ،
إلى أن تُزَفَّ العروس ،
فيهدر موجك .
تحضن كل الحقول فتخصبها ،
ثم تكتب فوق ثراها :
هنا ينبت الحبُّ والحبُّ ،
فانزعي يا حروف البدايات ،
لا تبرحي ،
فالحياة هنا والممات!

يا نداء السحب فوق صدر الجداول
لم نزل نتحصب خلف ظلّ المنازل

أيها النيل ،

علّمتنا الصُّبر والصُّبْر والصُّبْر ،
حتى تشقّق حلق الزمان المكابر ،
علّمتنا أنّ مصر الوجود ،
فليس وراء البحار حياة ،
فكلّلتنا ماهنا ،

نعلك الصبر والجوع ،
سياط تحت الفراعين ،
من الهوك زماناً ،
ومن حملتهم رؤوس الجموع ملوكاً ،
والهة يأمرّون يطاعون ،
تسجد كلُّ الرعية ،
تحت نعالهم الجادة ،

أيها النيل :

يا قيد أعمارنا الواعدة
قد كشفنا الأعيك الأبدية ،
أحلامك الزئبقية ،
أنّ بلادى حقل الجياح ،
وصومعة الخبز ،
مائدة الكون ؛

فانتظرُ لأبنائها الصامتين ،
ألا تستحي من وجوههم الشاحبة ؟
ألا تستحي من جموعهم الشاردة ؟
.....
.....

ارحل الآن عنا ،
فلسنا نريدك ،
يا قيد أيامنا الواعدة
ارحل الآن عنا ،
فقد لوئتك الاغاني
جففتك الاماني
حوكتك الفراعين قيداً على أعين الشمس ،
تحجبها عن سماء الحيارى ،
فراحوا يفرّون من بين عينيك ،
للمدن الجاحدة !....

●

تمارين على الأحلام



أنفذ من الجانب الآخر للأرض بالقرب من أمريكا أو اليابان أو في قلب المحيط الهادسيكي . وتذكرت أنني قرات بعد ذلك عن برتراند راسل وكيف حدث أن فكر في صباه في فكرتي نفسها . تضالقت ، طبعاً ، ذلك اليوم ، لأن راسل صار عالماً وفيلسوفاً ، وأنا صرت مدرّساً بسيطاً ، رغم أننا فكرنا في شيء واحد ، في سن واحدة تقريباً ..

— لآتمزن .

فتحت عيني على اتساعهما دهشة. سمعت صوتاً حقيقياً يقول لي ذلك الرجل القصير الذي تكاد رأسه تتلحن بين صدري وظهر الرجل الذي أمامي يرفح عينيهِ إلّ ويبتسم . إنه أصلع لا يمكن أن يكون هو . تذكرت أشياء شخصية ولم أفه بكلمة واحدة . لابد أنه صوت صادر من أمسالي يواسيني ، ولا يجب أن أشغل نفسي عن محاولة الإمساك بحلم ولو قديم .

حاولت ، بصدق ، العودة إلى الأحلام فور صعودي إلى الترام . بدا الأمر نوعاً من الارتباط الشرطي رغم مرور عشر سنوات لم أركب فيها أي مركبة من المواصلات العامة . وكالعادة ما كان الترام يتحرك حتى كان قد اكتظ بالركاب إلى درجة لا تسمح لأحد بالحركة إلّا في الحلم ... هكذا كنت أفكر قديماً ، وهكذا أفكر الآن .

لم أنشأ النظر إلى وجوه الناس ، فرجل مثلي يعرف التدهور الشديد الذي لحق بالحياة لم يكن ليتوقع جديداً في وجوه ركاب المواصلات العامة . ولم أنجح في استدعاء حلم ، أي حلم .

مرّت مسافة محطة كاملة مشبعة بالمرق والاختناق ، ولم أمسك بحلم واحد . حاولت خلال مسافة المحطة التالية ولم أنجح . تذكرت فقط أنني في صباه فكرت مرة أن أحفر ثقباً في الأرض ، وأستمر في حفره حتى

مرت مسافة محطة ثالثة ، مسافة طويلة بطيئة ، ولم أبرح الأحلام ، عادة ، إذا انقطعت لا تعود . هكذا فكرت يائسا أنا الذى بلغت قدرتى ، قديما ، على الأحلام ، انى كنت احدد لنفسى الحلم الذى سأنلمه . لم يكن الأمر يحتاج إلى أكثر من تمرين على التركيز فى امر ما ، أو فكرة معينة . كان أصدقائى لا يصدقون ذلك قط ، ولم اهتم بأن يصدقونى . كنت اكتفى بما افعل . واعرف أن أحدا أن يصدق أحلامى إلا إذا شاركنى فيها ، واقررت فى النهاية أن أحلم بأصدقائى ولم أستطع أن أحدهم بذلك . كانوا قد استشهدوا فى حروب كثيرة ، أو سافروا إلى كندا وإسترااليا ودول الخليج حتى صرت فى الهى القديم بلا أصدقاء غير أبى وامى . وحين انتقلت للعمل بالقاهرة تركت أبى وامى فى الإسكندرية . هل يكون انتقال إلى مدينة جديدة سببا فى ضعف قدرتى على الأحلام ؟ المؤكد أن للسيارة الخاصة التى أملكها ، والتى تعطلت اليوم ، شائنا فى ذلك .

— لاتعز .

الصوت نفسه يعود لأسمعه . تكلم هذه المرة بسرعة أكبر . لقد استطاع الرجل القصير أن يرفع نصوى وجهه كله . عرق كثير يتقصد على صملته ووجهه وهو يتبسم لى ابتسامة واسعة ولا يتكلم . لا يجب أن أريك ربحى ، الترام تزداد ازدهاما ، ويطشا ، وأنا الذى ضاعت قدرته على الأحلام أستطيع أن أتذكر ، الذكريات أحلام ضائعة تستطيع أن ترفعى عن الزحام وتنتزل بى فى محطتى عبر الأثير المملى بهدوء وسلام .

تذكرت صديقى الوحيد الذى لا تزال ملامحه بالقية . ذلك الذى لم يصبح شاعرا كبيرا كما كان يود أن يكون ، ولم يصبح شاعرا من أى نوع . جامنى مرة متعبا يشكو عناءه مع أبيه المسن الذى فتحت عليه الشيخوخة نوافذها وأبوابها ، وكيف يجب نقله مرة كل يوم إلى المستشفى لتلقى العلاج ثم العودة إلى البيت فى محاولة يائسة لتأجيل الموت المؤكد . ثم سكت طويلا وقال أن الإنسانية كانت تكسب كثيرا لو جعلت منذ بدايتها القيلة وليس الجماع وسيلة للإنجاب لو كان ذلك قد حدث لتعدلت أمور كثيرة . أقلها أنه لن تكون هناك ضرورة للثياب ، الداخلية على الاقل آخر حصون المرأة ، ولاخفى التمتع والدلال ، وانتهت أغان كثيرة هابطة وأمثال شعبية لاقيمة لها ، وكانت المرأة ، التى ستعيش مهددة أن يخطف منها الرجل قبلة فى أى وقت ، كانت ستقدم نفسها إلى الرجل بسهولة ، ولابد أن كلمة « سفاح » تنتهى من المعاصم لأن المرأة الواحدة يمكن أن يقبلها أكثر من رجل فى اليوم الواحد ، وبالطبع ستفتنى جرائم الاغتصاب ، وسيصبح الزواج أتفه مهمة على وجه الأرض .

قال ذلك كله بسرعة ، وبلا ينظر إلى واسع العينين ، ولابد أنه كان يرى مقدار انكماش جفونه المفاجىء على وجهى . لكنى بدوت باردا جدا وقلت بهدوء .

— بالنسبة لمرض أبيك كان من الأفضل لو أخذت الإنسانية منذ بدايتها نظاما آخر . أن يولد الإنسان شيخا ثم يموت طفلا فى هذه الحالة كان الأبناء يستطيعون حمل الآباء بسهولة إلى المستشفيات بل ربما صار ذلك عملا جميلا ..

وتذكرت الضحك الشرس لصديقي ذلك اليوم ، ولـ
ايضا .

— كان ذلك رائعا بحق .

سمعت الصوت يعلق على ذكرياتي الشخصية من
جديد . أمسكت به هذه المرة . إنه الرجل الأصلح
المنضبط بيني وبين ظهر الرجل الذي أمامي الذي بدا
لي يعاني من إجهاد شديد . وعاد يقول :

— الحقيقة كان يمكن للإنسان الحصول على متع
أكثر لو سلكت البشرية طريقا آخر .

لم أفكر أن أسأله ما إذا كان هو الذي سبق له
الحديث فهو يحدثني بالفعل فكرت في قدرته الفذة على
الإمساك بأفكاري وذكرياتي رغم عدم حديثي بصوت
عال لنفسي أو لغيري . لكنني أحسست بنوع من الرضا

نحوه . وآخر عهدي به أنني رأيته ينسحب من بين
الزحام بصعوبة ، رأيته يصل إلى الباب الخلفي ،
ورأيته يلوح لي بيده الصغيرة يودعني ، ورأيته يمشي
يكاد يتدحرج فوق الأرض من فرط قصره ، رأيته
وادع الملامح جدا ، ورأيت الطيبة ذاتها مجسدة فوق
صفحة وجهه ، وأحسست بأنه شخص رهود ، وأنـي
أعرفه منذ زمن بعيد ، وأن صوته اليف إلى روعي ،
وربما التقينا مرة من قبل في مكان هادئ ، حديقة خالية
أو جامع ، وكادت الدموع تنسال من عيني حزنا ،
أوجعا ، فكيف إذن تقولون إنني قفزت خلفه وبلغت من
الأرض حجرا نزلت به على رأسه ، وأنـي ولقت جوار
الجسد المهشم الرأس أضحك وأصرخ باسمه الذي
لا أعرفه ...





وردةٌ للحبِّ والموت

(إلى عبد المنظيم تلحي)

.. من تراه هناك على مقعد في الهواجس

ترتاح أحزانه فيهمش ؟

من تراه يقلب كفيه في نرد أيامه

من يقلب في أفق الخوف ناظره المندهش ؟

ثم بين احتمالاته ينسرب ،

تتداعى حواليه أشياءه

وهو في قرية الحلم ... صفصافة

محض صفصافة ترتعش ؟

من تُرى يُدرج الحسبة الباقية

في مسودة الليل

يكتب كل قصائده في الهزيع الأخير

من الشجن القرمزى ،
تُرى هو مَنْ !!
من تُراها غوايته العائيه ؟
قيلَ لي : واحدٌ مترفٌ السُّمتِ ، والصُّمتِ ،
أو واحدٌ مترفٌ في الخطابِ ،
يدرج في الشعر من كُرة الخيالِ ،
ويمضى إلى شارع في القصيدة ليس بضيق ،
ومن شجر مترفٍ في يديه يسير إلى شجرٍ مُسرفٍ في التساؤل :
كيف له أن يمارِسَ لعبته في احتراف الأسى ،
من يدرب أشواقه كيف تصطادُ بحراً ،
ويرمى إلى النَّاسِ فأكهة الصُّبحِ

في زحمة الجُرحِ

والهاويُّ !!
قلتُ بل واحدٌ
كاظم غيظه في الأناشيدِ
يرتاب في بهجة الكونِ ،
يفمس ريشته في دم اللونِ
واللحظة الآتيةُ
.... رجُلٌ واحدٌ سيّد الحب والموت ...

أطلق من خيلك في « المراثون » ...
« (إن سباق المراثون صعب) »^(١)
وقد تجنح الخيل ..
« لن تُسعف الخمرُ ما اتلف الدهرُ »
..... يا واحد الخيل والأيل ،
قد تجنح الخيلُ يا صاحبي للمغيب
وينشطر الليل في صرخة المستريب
وأنت تفتش في جسد واحد عن
هواك الغريب
وتمضي إلى الله تسأله بهجةً
للصغار الغريبين ، من زرعوا سوسنَ الروح
في الضحك الأبوي
ومن أسندوا ظهرهم للمحبة فيك
- أنت تدرك يا صاحبي جيداً
لم لا يتوهُأ متكاً الوقت - والآن - في الشجر العائِل -
تدرك البعد بين مسافة صوتك والمنطق العاطفي
صاحبي ملّ قليلاً عن
ملّ قليلاً وخذ عطش القلب مِنْشَغَةً
للدموع التي عَتَقَتْ في أباريق شجوك -

إنَّ الذي بيننا عامرٌ بالتهاولِ ،
قلِّ بالمواويلِ تُولِّجنا في الزمانِ المعاكسِ ،
تولِّجها في الخليقةِ والضَّيِّقِ ، والأرضِ ،
والعائدينِ من اليومِ في جملةِ نسختها المواجهِ ...
إنَّ الذي بيننا عامرٌ

والذي بينَ قلبكِ واللحظةِ الفاصلةِ
شَجَرٌ نازفٌ غادرتهِ يمامةٌ وَدَّكَ
للشَّاسِعِ الدَّمَوِيِّ ،
وفتَحَتِ الرِّيحُ في كوكبِ الماءِ والوردِ ، والبهجةِ المُثَقَّلَةِ
ثمَّ ألَقَتْ رسائلها في سواحلِ مأزِقِكَ المتوحِّدِ في اللهِ
والكونِ ، والموتِ ، مأزِقِكَ المتوحدِ في صميتِكَ اللغويِّ ،
وفي المرأةِ المُذْمِلَةِ
كلُّ ليلِكَ يصرخُ في اللَّيْلِ
مستنفرا فيكِ ما نامَ من حَنَظَلٍ ، فتشد
على القلبِ أغنيةً ،
وملياً تُبَحِّلُ فيما ألَفْتَ من البيتِ :
كرسيكِ المتأرجحِ ، رسمِ العشاءِ الأخيرِ ،
وقتيبةِ الخمرِ ، بعضِ التماثيلِ ، ما احتازَ بيَّتَكَ
من أَصْصِ اللَّنباتِ المعذبِ ،

والساعة الحائطية تَعْلَنُ شيخوخة الوقت ،
- ضاقت بك الأرض ، كيف ستخرج من قبضة الحتم

يا صاحبي ؟ -

مل قليلاً علّ ، وخذ شجر القلب بيتاً لهُمَّكَ ،
مل للصباح الملوّن في بال « موقزار » ،
إنّ « لموقزار » حكمة عشرين حقلاً من الياسمين الشجيّ
صاحبي ملّ قليلاً علّ

إنّ « موقزار » لا ينقذ الروح من غرق ،
كيف تبني مدائنك الشجرية من ورق
ثمّ تطلب خبزاً وخمراً ؟
- له الله « موقزار » ، هذا الاتيق الذي ينتمي لسؤالى -

والله حزتك هذا الذي ينتمي للأبد
كم كتبت من الشعر في الحب والموت ،
أسهبت في نخلة الكوين ،
شيدت في الماء مملكة ،

وانتصرت لقبرة في الفضاء القصي
صاحبي ملّ قليلاً ، قليلاً .
فإنّ الفضاء تهيّأ للطير والراجمات ،
تهيّأ للغسل المقتنل من جسد الليل .

في زهر أوجاعنا المدني
انظر الآن إن المدينة تذهب للنوم ،
والبحر محتفل بالنسيم ، وبالكائنات ،
- اقترح ما تشاء إذن
- هل تدخن ؟
- إن الطبيب يمانع
- سوف نشرب شيئاً ...
- أنت تعنى ساهرب
- كلاً
- ما الذي في يد الليل يركض ؟
- مهر جراجي المجرب
- نحن غريبان في الكون ...
- يا « حميدة » ليست جديدة
- هات شيئاً إذن ...
- كل شيء يهيئه الوقت للذبح غير القصيدة ...
- أنت تقصد ... !!
- لا
- فلتصوّب حمامك شو وادخل فضاء العذاب
، ثم قل لي برّيك : هل سوف تفتح كل حدود احتمالك
أم ستتميل إلى وردة في التراب ؟

العبة



سحيفة ، تعاقبت حتى «موتريل» . أعلنت اللافئات عن موعد المباراة ، ورأيت سيارة تجوب الشوارع ، تحمل وحشا أسود ، يرفع عقيرته في مواجهة الجمهور . قرأت كلمات مستجدة على الصفيح : « أنا ذاهب لاحتلى . اغفروا لى ، وإذا عدت .. » لم أفهم بقية المعنى ، رغم محاولاتي لتقريبها إلى الفرنسية واللاتينية !

تمددت فوق السرير اشاهد التلفزيون . مذبة فى شوب أسود يغطى الذراعين ، وينحسر عن الظهر ، مجوف عند منتصف الصدر على شكل زهرة ، كشفت عن بشرة خالسية مضيئة ، تلاها قمعاش ، ثم زهرة فوق البطن ، انشغلت بتتبع زهرة الجسد الثالثة التى لم تبرز فى النسيج ، والأحراش التى تنام تحتها فى رداة لم تخلق لها . انتصبت . زعقت الموسيقى ، وظهرت علامة لإعلان ، وانقلب المشهد إلى ساحة صحراوية ، فارغة ، لمصارعة الثيران . ركزت الكاميرا على ثيران

تلالا أشواء القرى البيضاء الصغيرة فى حضن الجبل ، وانعكست على الطريق الذى يفصل بينها والبحر . الشاطئ م شريط غرينى ضيق ، تُقبّله دفقات الماء دون أن تترك غير علامات صفيرة على غرامها . فتننت بالمكان ، أحجاره وأزهاره البرية . انتبهت لنموذج هائل من الصلب لثور أسود فوق القمة يحرس « بالفنثيا » . تمنيت رؤية الطقوس البدائية التى جعلتها سنوات التتب ، وليس الاستعراض والتجارة ، وسالت الصنفور التى واجهت البحر : هل أجد بين شقوقك فجرية تحمل أيام الإغتراب ؟

لمعت نقطة ضوء منعكسة ، كأنها ارتدت من مرآة . زغلت بصري . أعجبني أن يباغتني أحد بالعب ، فلما نظرت نحوها ، وجدت بيتا أبيض صغيرا ، تحميه أشجار اللوز واللوزيون ، استدرت لاتباعه ، والسيارة تبعدني أكثر فأكثر . نهر جاف ، ومياه راكدة ، فى وديان

اسيرة في حظيرة صغيرة ، وعلبة قطيفة حمراء تلمع فوقها سيف ، و « ميثانور » بدأ صامتا ومستوحشا المكان ، رغم معرفته به . ردّه في اقتضاب على الأسئلة . عرفت انه يهرب من الاضواء ، وان الحلبة هي عالمه الوحيد . تحدث المذيع كثيرا ، ادلى بمعلومات والرجل مطرق الرأس ، لا يحمل وجهه اى تعبير . استوقفتى جموده ، ليس جمودا ، بل حزنا . نعم . حزن .

● هل تحب الثور ؟

- نعم .

ضحك المذيع :

- مثل زوجتك ؟ !

● ربما أكثر .. !

رفض الاستمرار في الحوار ، وسئمت الحجرة ، لا اقوى على البقاء في علب الاسمنت . سريرا ودرلاب حائط ، ومنضدة ، ونافذة تطل على البحر . ازحت الستائر قليلا ، فظهرت زرقاة لانهائية ، وادركت مدى ارتفاع الجبل الذى بنى فوقه الفندق . انا اذن اقرب إلى سفك العالم . ماذا لو تدرجحت حتى اصيل إلى الماء ، من خلال الصخور ؟ استهوتنى الفكرة . أقفز فوقها مثل الماعز ، أو ألقف حول نفسى لأصبح كرة صغيرة ، أو حلزونا ، أو شهابا يندفع إلى السهل استبعدتها ، وقررت تناول الطعام .

ما زال الوقت ميكرا ، مشيت على مهل ، اخترت الوحدة ، وهانذا اضيق بها في اليوم الاول . الطعم خال تقريبا ، تراصت اكواب واطباق فارغة كثيرة ، فوق طاولة ، في ركن القاعة . صوت صفير ينبهنى إليها . قدرت من ظهرها ، وانكاشاتها ، انها تقرب من

الأربعين . اخترت مقعدا قريبا منها ، وجاء النادل يجهز لى المنضدة . لم يدرك طلبى . أعاد قائمته أكثر من مرة دون ان نصل إلى شيء . لم اكن أريد طعاما معيناً ، لكن رأيت أن الانواع السجودة خالية من الدجاج فطلبتـه . هز كتفيه . ونظرت إلى الناحية الأخرى . استهوانى أن أعابته ، دون أن تكون لى رغبة فى الأكل . ما زال الرجل يربقنى ، ويبتظر إجابة . أشار مرة أخرى إلى ما هو مكتوب بالاسبانية فى الورقة أمامى . صفرت وهزيت رأسى يمينا وشمالا واصطدمت بابشامة . كانت هى قد توقفت عن الحركة ، ووصل سكنوها إلى قرون استشعارى .

قالت لى :

- اخترنوعا من اللحم فهو الموجود حاليا ! !

اخترت النوع الاول ، واتبعته بالاول من كل صنف : شراب ، وفاكهة ، وشوربة . سمعت زرقاة ضحككتها . قالت :

- ليست هناك ضرورة كبيرة للدجاج ! !

ادركت أنها وحيدة ، وقد ترحب بحوار :

- لكنى أريد دجاجا .

لماذا أنت بعيدة هكذا . تعالى ..

حملت قفاحة فى صحن ، وجلست قبالتى ، بعينين راقصتين ، ومكر يستشف كل ما فى نفسى ، سالتنى :

- أنت سامان دائما ! ! افرح قليلا .

انطلق الثور ساعة أن فتح الباب النشوى . حام حول الاسوار ، بحثا عن مخرج . رفس بقدمه أحد الالواح ، ثم استدار . يركض بموازاة الاسوار . تلفت

قالت وعينها لا تفارقان الحلية :

الأمريس مجرد لعبة .

وقف « الميتادور » في منتصف الدائرة يهز الوشاح ،
يتعامل مختلا . نشر الثور قرنيه . خفت أن أصرخ
بأمنيقي في انتصار الثور سامببح في هذه الحالة
هجميا !!

انتشيت وأنا أراه يرفض بإياء وشعوخ
الاستسلام ، رغم عمق الجراح . أصيب بسهم آخر .
جُن ، صرخت : اهدأ وقاوم .. جلست مهدودا ، فأت
الوقت ، ركض الثور إلى حلقه ، وقف الناس يجأرون
باللذة ، وجههم فيها فرح وحش ، وسعادة يقطر منها
الدم . ظلوا أنى فقدت عقلى عندما ركضت نحو السور ،
أحاول منعه من الاقتراب ، من حامل الأختام ، أقصد
حامل السيوف الذى يستعرض أمامنا مهارته في
الضربة الأخيرة . رشقها وأنا ملتصق بالحائط ،
ويداى مكبلتان بالبشر ، فروا عنى وسقط الثور .

انهالت الزهور على الراقص الذى مرّ يحيينا منتعشا
في إلفاته . رأى قرنى كائن مذبح يتهددان بعنف ،
ويندفعان ناحيته ، أخترقنا أحشاه ، قبل أن يمسك
بالسيوف .. سقطا !!

حواله ، ثم وقف يهزف بصوت عال ، ويبدأ كمن غير
رأيه .. سكن ، وساد الصمت في المدرجات . استدعاه
بالوشاح الأحمر ، نتره ، وانتظر .. حكَّ الثور حافره في
الأرض ، ثم اكتفى . مال الرجل ناحية يده اليمنى ،
وأرسل نبضة إلى القماش . باغته ، ورشق السهم .
تعالت الصيحات : أقتله . لكنه انتظر أن يصيبه ، وعاد
فأصابه في المكان نفسه ، حتى صار الجرح مستحيلا ،
وإزداد لهيب الثور . هاجم بعنف انتهى إلى فراغ ..

جاء الرجل بالشورية ، أشياء صغيرة عائمة . حركت
إحداها ، دار وسقط ، التفت وأصطدم بالجدار . ظهرت
أسنانها واضحة ، فبدت أصغر من عمرها كثيرا .
طلبت كأسين من النبيذ ، وأخبرتني أنهم يصنعون
أجمل نبيذ في العالم .

ما زلت أحرك كائناتى في السائل أمامى ،
ولا ألتهمها . سمعت رنينها هادئ ، رفعت رأسى . كانت
تمسك بالشوكة والسكين وتضربهما معا .. ضحكنا
حتى التقينا !!

قرقع المدرج تحت الحركة الوحشية ، والناس تئن :
أوللى .. أوللى .

استجمع الثور قواه ، رَعَّتْ : هيا .



تکم

اُمسِ وجدتُ ستائرَ نُورِ الجِبرائِ
فوقِ نوافِذِها
ورأيتُ حديدَ القضبانِ
يتقاطِعُ عندَ منافِذِها
ما كانَ بقريبى غيرِ إناءٍ :
جِرَّةُ ماءٍ

وبقايا قفصِ مهجورٍ، كانَ لطائرٍ
حُبٌّ جفَّ وذابُ
كنتُ امرأةً فقدتُ كلَّ الاحبابِ
ورأيتُ الليلَ على الاعتابِ

شيخاً في جُلُبابٍ مقطوع
حين رَأَى .. حَيَّائِي
مَسٌّ بِكُفْيِهِ شَعْرِي ،
وطَوَائِي

فَاهْتَزَّتْ مِنْهُ الْأَوْصَالُ
وَفَقَدْتُ عَلَى الْأَرْضِ
مَكَائِي



قحط



تظهر على وجه الرجل بوضوح عافية النوم البكر
التي يسيطر عليها تفصينات وأخاديد وشحوب لونه
المائل قليلا إلى السمرة المشوبة بالأخضرار لا تخطئه
العين .

وهو يحتضن قفص خبزه الصاير تأتيه أصوات
تنبعث من الأماكن المجاورة ومن الميكروفونات المتداخلة
التي تسيطر بأزيزها المشروخ الذي لا يستبين
ولا تعدد من خلاله كلمة واحدة تخرج منها ، إذ أن كل
العبارات ناقصة ومبتورة ، وفي تكرارها لإعلاناتها تلك
تصر بلا هوادة على تنبيهه ، هو الذي لم يصغ ولم
ينتبه ، ولم يعيرها ولا للجمع المحتشد وزحامه المريع أي
نوع من الاهتمام .

مشغول بحمله حاضنه بذراعيه دافعا بنظراته
الحادة عيون كثيرة تتجدها وتتخلله ، ذاهبا إلى مقصده
بلا تردد ، إذ أنه يعرف جيدا رصيف قطار أبو قير
والذي ركب قطاره منه كثيرا قبل أن يسافر إلى الخليج

بنعومة وسلاسة ينساب كنسمة هادئة وسط جموع
محتشدة على رصيف محطة سيدى جابر - لا يرون
مقدار معاناته وجهده المذلول الحشني ، حتى لا يحثك
بأحد ويضايقه ، قابضا على قفصه الجريد المليء بالخبز
الطازج بلقضة حديدية .

يشم روائح مختلطة مثيرة ونفاذة وروائح أخرى
تعافها النفس ، وأثناء ذلك تعترضه مؤخرة امرأة
فيحثك بها برقة وهوادة ، يجدها لدنه ودافئة ، ثلثت
إليه يره ، وتتابعه بنظراتها ، وهي تتثاوب .

يخمد فورة جسده جلبابه السماوى وزحام
المسافرين ، وما تبقى غير قليل من الأمتار حتى رأى
وبانت غير بعيدة نهاية الرصيف ، وقد وضع عليه في
بلاطه المربع ذى اللون الأصفر القديم شقوق وتنميلات
ملينة بالتراب والوسخ ، وبعض البلاطات المنبعجة إثر
تمدها تحت تأثير حرارة الشمس ، ولضعف مونتها
الاسمنتية اللاصقة .

ولم يعرف لأن ومنذ بدأ في انتظار قطاره على هذا الرصيف ماذا تقول هذه الأصوات المنيعية من تلك الميكروفونات والتي تأتيه في برودة المعدن بتلك اللهجات المجهولة المثيرة للشكوك والريبة .

وراح يستنشق بلذاعة السمعات المنعشة العذبة الشبعة باليود والتي تتسلل إلى وجوه ركاب المحطة والتي جاءت مع صباغات الإسكندرية مفترقة رطوبتها البادية ، منداة بخار يحرقها الداء ، ومحملة بطراجة البكارة ، يرى بحر السمات يتصاعد ويسيطر ويلثم ويتكثف ، ويحيل جو الإسكندرية إلى اللون القضي الذي يراه مجسداً ، وجاسماً بدرجاته المختلفة حسب الرؤيا وارتفاعات المباني ، وبعد بعضها عن البعض .

يهيل حجابيه الحاجزون توصله إلى متعة الاستنشاق القصوى ، إذ سرعان ما ينتهي استنشاقه بوخزة في قفصه الصدري ، إضافة إلى هذا الزحام الشديد المميز للأمكنة العامة ، وتواجد رطوبة متكاثفة يحملها المسافرون لم يبدها هواء الصباح العذب ، ولا شمس اليوم التي بدت حانية ، يظهر بوضوح على وجوههم ثوتر قلق المسافرين ، ونظراتهم المتحفزة ، وعدوانيتهم الكامنة ، ولقد ساعد على ذلك أشكال القطارات ومناظرها القبيحة ، وبخانها الكثيف المتصاعد وتواجدها بأعداد كثيرة على أرصفة متعددة تحدث باحتكاك عجالاتها الحديدية مع قضبانها المثبتة مساميرها بالفلكنات القشبية أزيزاً وضجيجاً يسيطر على أعصابه المشدودة فتجعل قبضته تزداد تشنجا على قفص خبزه بلا عى .

يستخلص نفسه عنوة حاملاً معه انعكاسات الجو المحيط عليه ، يبتعد بؤدة متفادياً قدر طاقته الاكشاك العشوائية المتناثرة ، وصناديق المياه الفازية

والثلاجات المتراسة اللينة ، والباعة الجائكين بعرباتهم اليدوية المحملة بالسندوتشات المعلبة ، وقطع الطوى ، وباعة الجرائد ، يتفادى أيضا التجمعات الصغيرة والكبيرة .

يوغل في الابتعاد متسللاً ناظراً بعين متحفصة . وحذرة إلى كل المساحات المتاحة التي راح يتحرك فيها يميناً ويساراً ذاهباً ، وقادماً بجوار مجموعة الكراسي المتراسة والمشغولة في آخر الرصيف ، وهىء له ، وهو يحتضن قفص خبزه الصغير أنه ليس مرتبطاً بعمل ، واستعاد نفسه وتألف معها عندما أحس أنه قد ابتعد عن الناس الذين لا يريد التحديق في سحناتهم في هذا الصباح ، خاصة المسافرين منهم صوب مدن أخرى ، ذوى الكروش والأفداد ، والمؤخرات الكابولية ، والنظارات الطبية ، وروائح أنفاسهم النتنة ، وعماص عيونهم الواضح ، هؤلاء الذين لم يأخذوا قسطاً وافراً من النوم ، إذ أن ليل صيف الإسكندرية سامر وعذب فتأخذهم متعة الأكل الوحيدة ، والتي تسلمهم من طعام إلى طعام ، وتنسيهم مواعيدهم وأوقاتهم ، أثناءها يتحسسون بطونهم برفق كي يطمئنا على نمو منحنى الرفاهية .

فلما خف الزحام قليلا عند نهاية الرصيف أخذ نفساً قويا لم يستكمل أثر تلك الوخزة التي عاجلته ، ولما قام بعض المسافرين اندفع جالساً على أحد الكراسي ، ورفع كم جلبابه الأزرق الواسع مشعراً إلى أعلى ذراعه الأيمن ، وانتبه إلى ساقيه المتصلقتين وذيل جلبابه على الرصيف منتفخاً ، التفت يميناً ف رأى الأراضي المبهمة الممتدة عمودية على الرصيف الذى ضاقت أضلاعه ، والتي أوقفت تلاشيتها أكوام القاذورات والأعشاب الميتة .

لا يستطيع ابتلاع ما تذوق من ملوحة شفتيه لحظة خروج لسانه طارداً نقطة عرق أسسالت حتى وصلت شفته العليا ، تحدر ببطء في جانب عند التقاء الشفتين ، وأخذ الرجل يقب في خبزه حتى يماسك ولا ينضغط ويتعجن في بعضه تحت تأثير سخونته ، وهو يزاوئ ذلك بدا وجهه وأضيا وطيبا ، يسيطر على سمرة الوضبة البدو ، والسكينة ناظراً بفخر إلى الناس الذين يحيطونه وينظرون إليه .

يحتضن الرجل قفصه بيده اليسرى ، ويقلب خبزه بيده اليمنى ، يبعد الأرغفة عن بعضها البعض فيتخلل الهواء الفجوات الواهنة بين الأرغفة ماراً على مساحاتها المتداخلة ، يتحسس أثناء ذلك رغيفاً برفق ، يمسح عنه آثار الدقيق والردة ، ولطم دائرية صغيرة من العجين ، يتوقف عند قطعة صغيرة سدهاء لاصقة بظهره ، ثم يعيد ترتيب الأرغفة ثانية ، ذهنه جامداً ، ولم يبد لنفسه أنه موجود إلا نتيجة تلك الاضطرابات الداخلية والوحيدة لأحاسيسه ، والتي تزداد كلما عوت الميكروفونات حوله منبهة ، أوجاعات صفارات القطارات وعوازاها المتقطع .

وعندما يأخذ رغيفاً آخر يريد بعض الكلمات المنمقة ، ربما كانت أغاني عمل صياحية ، فيرى التصاعد الناعم والإلا مرئى للبشار الدافئ الذى ينبعث وأهنا من الخبز ، يلتفت ثانية إلى المساحات القريبة فيراها سوداء مبهمة تجتاحها أشباح للقطط الحذرة تتحرك في حمى ضبابية الصباح تموء نابضة بأظفارها أكوام القاذورات .

أحس أن نظرات الناس ازدادت تركيزاً ، إذ جاءت من عدة اتجاهات فصنعت بأشعتها اللامرئية المركزة

على قفص الخبز بؤرة مكثفة من تقاطعها ارتفعت على إثرها درجة حساسيته بسخونة خبزه وتصاعد بخاره .

غمرت حينئذ شحنة عاطفية فتألف مع خبزه الذى أضى يعامله بحنان زائد ، وجاءته لغة مودة متبادلة جديدة عليه .

استطاع إثرها أن يحس انعطاف القفص إلى حضنه والاستعانة به ، يزداد في تلك اللحظة وجه الأرغفة بعد مسح الدقيق عنها توهجاً ونضجاً ، وقد لاحظ أنه قد بدأ يبين عن أسرارته وكنوزه ، فشم الجالس بجواره رائحته ، وحرك شهيته ، وتذوق طعمه ، فابتلع لعابه .

ضغطت أكثر قبضة الرجل على القفص ، وانتفض وأقفا حاضناً إياه عندما لمح على البعد قدوم قطاره الذاهب إلى أبى قير ، وبدأ قدومه وأهنا ورثييا كعداء سباق في آخر رمق له متهاديا ، أنا وتعبا .

تشمل نظرتة الحذرة جمع الزحام الشديد من العمال والموظفين والمصطفين ، استعان بمضروئن طاقته ، وشطارته في النفاذ من الفجوات بما يحمل من خلال هذا الزحام رائعا إياه بيده اليمنى ، وأنساق لرؤيا المشهد والانفلات منه ، فخيبت قوته ظنه في نفسه فارتد خذلاً ، وإحساس بالخزيان يملكه وأبتعد جاريا حول هذا الزحام من بعيد إلى الطرف حتى يتمكن من القطار .

تروح عيناه تركز لتحديد المكان الأقل ازدحاماً ، والذى حاول اختراقه ثانية فبات محاولاته المتعددة بالفشل .

مسك قفصه بإحكام وبكلتا يديه ، وتأكد أن الجلياب
الواسع يعوقه عن الحركة والجري ، فأخذ يشمر كم
ساعده الايمن ثانية بعد أن اطمأن إلى المكان الذى
يضع فيه قفصه .

بانت مرتسمة على وجهه آيات من الجدية والإصرار
ثم اندفع مخفراً الجمع منضغطاً به ، ثم تراجع رويداً
رويداً حتى انفلت من هذا الزحام ، وبدأ ينتاب للقلق
والتوتر خاصة عندما بدأ القطار تحركه ، وراح الرجل
يتابعه محاولاً اللحاق به ، إلى أن ابتعد ثم اختفى .

وغير الرجل من وضع القفص ، ونقله إلى يده اليمنى
ثم إلى اليسرى ، إلى أن مر عدة قطارات ، حتى جاء
القطار الذى أحس أنه يمكن أن يركبه بسهولة ؛ فتقدم
إلى باب العربة القريبة منه بهدوء وتأن رافعاً قفصه
متفادياً راكبا آخر يحاول النزول .

وعندما جلس على أحد الكراسى القريبه ، بدأ جسده
تعباً ، وبيانت عليه إرهاصات الإرهاق واضحة ، وانسل
على جبينه عرق بارد ، ورغب في الانكساش في نفسه
وأحس برجفة ، وأخذ يتنفس بصعوبة ، وراح ينظر
ويتأكد .

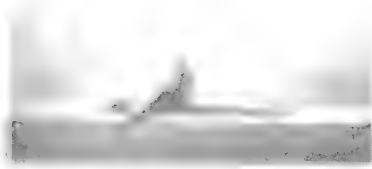


الشاعرية الغنائية
في أعمال حلمى التونى

فاروق بسيونى



من أعمال حلمى التونى
المرحلة الأولى



استطاع الفنان « حلمى التونى » تحقيق رؤية فنية خاصة ، جمع فيها بين الوعى بلغة الشكل التعبيرية المجردة ، وفانتازيا الزخرفة المثيرة بصرياً واستلهامات التراث الشعبى المصرى بجانبه الواقعى والميثولوجى معاً ، جمعاً لا نستطيع أن نتبين فيه أين يبدأ هذا وأين ينتهى ذاك ، لأن روافده الثلاثة هنا . تبدو وقد انصهرت فى نتاج خاص ، نسيج وحده ، له ملامح فرحة حتى وإن كان تصويراً لموضوعات تراجمية ، معتمد بالدرجة الأولى على استخدام اللون صافية رائقة ورقيقة معاً . متصالحة دائماً على السطوح حتى وإن تجاور فيها الأحمر النارى والأزرق الليلي ، لأن التجاور هنا لا يوحى بالتعارك وإنما يحمل قدراً من التكامل المتوازى بين نقيضين ، كما أن تسطيحه المعتمد للأشكال ، واستخدامه للخطوط الكثيرة اللينة حيوية الشكل والمنتظمة فى هيئة زهور وأغصان وطيور محلقة وأهلة ونجوم ، قد أضافت قدراً عالياً من الحيوية البصرية على الأشكال ، وأخفت ذلك التسطيح المعتمد لمساحات اللون ، تحت عالم « يشغى » بحيوية عالية .

والواقع أن الفنان « حلمى التونى » لم يصل إلى ذلك القدر من التلخيص البليغ للأشكال هكذا فجأة ، وإنما مر بمراحل تقنية متعددة ، أتاحت له الانتقال من التعبيرية ذات الحس السيرىالى والتي عمل فيها الضوء على الإيحاء بتجسيم الأشكال وإعلاء التعبير فيها بتناقضه مع ما يخلفه من ظلال قاتمة ، نحو التلخيص الأقرب إلى التجريد فى مفهوم تبسيط الأشكال ونفى المباشرة عنها ، وتحويل الضوء ليصبح لوناً تزهو به الأشكال والسطوح أو تنطفئ ، أى أنه لم يعد ضوءاً آتياً من مصدر وساقطاً على الأشكال ، وإنما تحول هو ذاته ليصبح سطوحاً متباينة السطوح والقائمة ، وتحول الأمر إلى ما يشبه الاستمتاع اللذيق باللون فى ذاته وبقيمه التعبيرية البليغة بل وبتعدد فى نقاط ولمسات ومساحات مختلفة الملامح والهيئات ، يتساوى فى ذلك أن يصور به امرأة أو رجلاً أو حيواناً خرافياً أو حتى مساحة منبسطة بين العناصر ، وهو بذلك يبدو من بين فنانينا جميعاً ، هو وحده الذى أستوعب مفهوم التحويل والتبسيط وبلاغة توهج اللون عند « ماتيس » دون أن « ينحسر إصبعه فيما قدمه هذا الفنان العظيم ، وإنما بدأ مستفيداً فحسب مما أضافه ، متجاوزاً هذا نحو صنع رؤية مصرية الروح والهيئة معاً .

وقد مر الفنان حلمى التونى بثلاث مراحل رئيسية فى تجربته الفنية .

● المرحلة الأولى :

وهى التى تمثل فترة الانتقال المنطقى من فترة التدريب الأكاديمية واكتساب المهارات الأدائية والتقنية نحو الفن القائم على لغة الشكل وعلاقات الضوء بالظل والكتلة بالفراغ الإيهامى المحيط وتقنيات معالجة السطوح واللون بقيمه التعبيرية المختلفة ، فى تلك المرحلة قدم تصاوير تنتمى إلى عوالم تعبيرية ذات حس ميتافيزيقى استلهم فيها أشكال طيور بوجوه نساء أو فتيات صورهن يظهرهن سائرات نحو أفق لا نهائى أو حمامات سبكانت تحيطهن سماوات وقد تجسدت سحاباتها فى هيئة أجسام نساء عاريات لقد بدأ

العالم هنا شديد الإثارة والجاذبية بغرابة شخصه وأجوائه الضبابية ، وأضوائه الساقطة على الأشكال محدثة بؤرات ساطعة متناقضة مع ظلال قاتمة تخلفها الأشكال وبدا الأمر كالتزاوج المنطقي بين عناصر من الواقع مرسومة بمهارة ودقة ، وتراكيب خيالية مستلهمة من الأسطورة الشعبية ، تزاوجاً أسفر عن عوالم ميتافيزيقية حادة التعبير ، برغم نعومة السطوح وهدوئها . الشديد .

كما أنبأ في نفس الوقت عن تجربته التالية التي انبنت جميعها على استحياء الجانب الميثولوجي من المعتقد الشعبي المصري .

● المرحلة الثانية :

في تلك المرحلة ينتقل حلمى التونى من هارمونية اللون إلى تناقضه ، ومن التحوير عن الطبيعة مباشرة ، إلى استلهم الرسوم الشعبية، ومن الموضوعات المتأرجحة بين الواقع والميتافيزيقا إلى الموضوعات المستمدة مباشرة من حكايا الجن وأساطير البطولة وقصص العشق الشعبية انتقالاً هو من النقيض للنقيض ، كالانقلاب فلم يبق من تجربته السابقة سوى ذلك الامتلاك العالى والواعى للادوات الادائية التقنية الذى أتاح له بشجاعة ودون اتهام بالهروب ، أن يترك العنان للفطرة والسجية والتلقائية معاً ، كى تحدد ملامح الأشكال في حرية عالية ، اختلط فيها التسطيع المقصود بالإيهام بالبعد المنظورى ، وتحرر اللون ليصبح أداة تعبير جسور قائمة على علاقات التناقض والتلاقي بين مجموعة الألوان الساخنة المتوهجة ، والأخرى القانية الباردة الحالكة .

رسم في تلك المجموعة عنتره بن شداد وأبى زيد الهلالي ورسوم الوشم والأسد حامل السيف والسمكة الرمز الشعبى الخير والزهور الناصعة المبهجة ، مشكلاً منها جميعا عوالم فرحة ، آتية من عبء المعتقد الشعبى ومرتبطة بملامحه ارتباطاً وثيقاً أغناها وأضفى عليها روحاً مصرية خالصة وبدا التعبير فيها شديد اللهجة ، قائماً على سخونة اللون وتناقضاته وحيوية الموضوعات المليئة بالبطولة والمغامرات .

● المرحلة الثالثة :

أما المرحلة الثالثة في تجربته الفنية ، فتبدو كالانتقال من حدة التعبير إلى الغنائية الشعاعية التي وضحت في ذلك التناول الأدائي البسيط الذي امتلأت فيه السطوح بالآلاف النقاط المتجاورة والملونة بعدد الألوان المتناغمة دون تناقض ، قريبة من بعضها في درجة نصوصها ، تملأ السطح كله فتجعله يبدو كما لو كان ينبض في هدوء حتى وإن سكنت العناصر لأنها تحدث قدراً من الذبذبة المثيرة بصرياً والقريبة إلى مفهوم الفن البصري « الأوب آرت » يستخدم معطيته دون انسجام فيه .

في تلك المجموعة يواصل استلهاماته للتراث الشعبي ولكنه لا يتوقف إزاء الموتيقات ورسوم الوشم وإنما يتجاوز مجرد استلهامها ، مقدماً ما يوازيها من موضوعات رمزية ، فرحة مليئة بالنساء حاملات الأسماك رمز الخير والبنات الناضرات الرقيقات ممطيات خيول وأسود محاطات بالزهور والأشجار والنخيل والطيور المفردة ،

لقد بدا العالم هنا شديد الرقة والغنائية شاعريّ الألوان ، حاملاً لقدرة عال الحس من الحس الإنساني الفرح



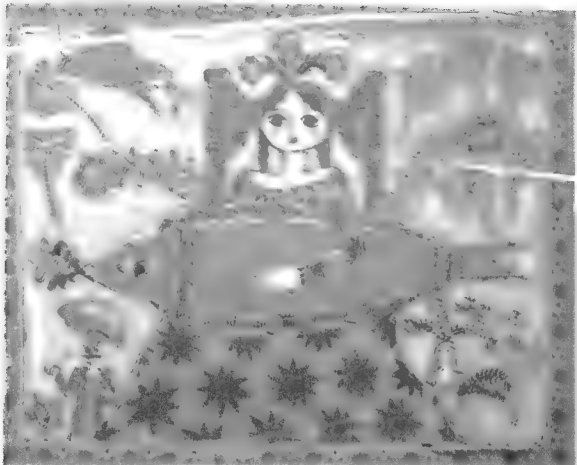
من أعمال حلمي القزويني
المرحلة الأولى



من أعمال حلمى التوتى المرحلة الثانية



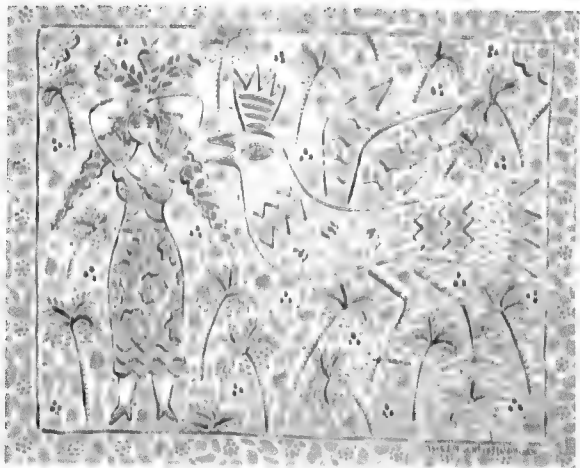
من أعمال جلمي التويي المرحلة الثانية



من أعمال حلمى الترنى المرحلة الابتدائية



من أعمال حلمى التونى المرحلة الثانية



من أعمال حلمى الترنى المرحلة الثالثة



من أعمال حلمى التومى المرحلة الثالثة



من أعمال حلمى النورنى للمرحلة الثالثة



سماء عابرة

القميص عائلة تملك الإنشاد
والشبكة لاكتشف الروح
كل ما فعل الهلال صار
حقيقة خالية
ذئاب تمسك الصحراء في النوم
أدركت جارتى بقميصها على السلم
معطى لم يسع الزجاجة
وإنشاد آخر داخل الغرفة :
مزارعون أولياء
يهبطون المجاز

سلالة من النشيد
لاتملك سلطان القطن
أونجمة عوليس
بل تسعى خلف الراعى
حافية القدمين
ومع هذا وقع ضحية الرماد

الأيديولوجيا الألمانية	موت أبيه
البيان	لا يشبه البيان والتبيين
تروتسكى	محمد الدسوقي
روزا لكسمبورج	فاطمة خليفة
	السريير غابة من المياه
	وملائكة يحملون حديقة
	موسيقى تجمع الصباحيين في المقهى
	الثياب زرقاء
	وه رامبو « بوصلة المذيع
	تفاحة أخرى
	ويدخل الجامعة

يزدهم الممر بالمشافيل

الراهب يحمل كيس نقوده في الصباح

ويدعو الهييين لحفلة أخيرة :

لامانع من سقف دون الجدران

الحرب حالة نوم ،

في السوق حائط يمشى

رجل في سلة خبز

بقرات بالقرب من السماء

أخذ الهييين رائحته للمضاجع

الحيوان رب دون ثياب

والأرائك خدعة الجالسين

دخل حديقة « الأوبرا »

وسرواله فوق ظهره

- القمح فضيحتي

والناموس مودة العائلة

إلى أين تتحرك الصور أمام المشاهد ؟

خلية من زجاج

وأمرأة تملك الحنين حد البكاء

هل كان الدولارُ رأس أسد ؟
لاقمصان خارج الذراع
وقعت عروسةُ القطن بجوار الموقد
لم ينته الاثشاء
البابُ فريستى حين السماع
لم أدرك الصندوق عند السقف
خيال يعبر العبادة
صارت عمامة أبى فوق السمسم فرسا
وجاء نوم خفيف
فَرَحُ الحيوانات بإيقاع أمى داخل المنزل
وعناؤها يسحب الروح
وضعت قميصى - وأنا نائم - فى
سلة المهملات
لم تزل راضحتى خارج الدرج
كيف أركب الحافلة ؟
ثعلب يأكل عظمى فى النوم
وأسرق الفتاة للغلال
هل سماء عابرة
وقعت أمام المنزل ؟

المطاردة

إلى «ع» واحد من الناس اعزله أنا وتعرفونه انتم !!

سيدى مقود السيارة ويلعن رب هذا الزمان وأهل
الحكومة .. وحدك ستحاول الهرب بنظرك منه قبل أن
يكتشف بعينيك الرغبة لشتم الحكومة ، وأصحاب
العربات الفارغة الذين لا يطاردهم الزمن في سهرات
الفجر المحضنة !

سدادى نظرتك حتى لا يكتشف رغبة التمرد ثانية
وتنجو من ملاحقة عينيه وعين أخرى تتبعك من رصيف
إلى آخر وتعد عليك أنفاسك منذ الجامعة .. وإن تجعله
يشعر بهرج خفيف في سالك اليسرى منذ أن عُلفت آخر
مرة ورضخت للهجة صاحب العميون المنفوخة وهو يقول :
= لا تتعبنا مرة أخرى .. اكمل رحلة العمر بهدوء ..
فالأيام لا تكفى .

وهزئت رأسك موافقاً .. منذ تلك اللحظة وأنت تهز
رأسك موافقاً على كل ما يقال .. حتى صرخشات الطفل
المحتجة على عدس اليوم المتكرر !!

دقائق أخرى ويأتى صباح جديد
« لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر .. ولا الليل
سابق النهار ... » وأنت وحدك عليك أن تطارد لحظات
العمر من أجل الحلم بلحظة راحة واحدة .

— السادسة صباحاً ...

نداء الزوجة التي لا تهدأ وحركة الأطفال في المنزل
الصغير والحياة المتعبة تدب ثانية ... تسمع حركة الأقدام
أمام غرفة النوم فتنهض متثاقلاً ... تمنيت يوماً لو أن
اليوم كان أكثر من أربع وعشرين ساعة ليتمكنك أن تنجو
من الملاحقة وتنام ساعة أخرى أو ساعتين

خطوات عجل على الشارع المظفر نوعاً ما .. وبين
السرعة في العدو والنظر إلى المعصم تطارد عقارب الوقت ،
والساعة توشك أن تعلن رحيل الباهس ... عليك أن
تتحمل تبعه هذا البطء وسائق التاكسي الجماعى ... ،

في المساء لا يتبقى الوقت إلا لإقترغ الهم في رحم متعب
مثلك قالت لك :

= هل لديك الرغبة مرة أخرى ؟

أشرت إلى التلفزيون لتتجو من تعب آخر... أمام
حملة الإعلانات الجميلة لمسابيا لا يشبهن من تعرفهن
جميعاً ، كنت تمد رجلحك تماماً ، وأطلقت العنان لراحة
غريبة داهمتك وما كنت تحلم بها ابداً

نشجت المرأة وأطفال آخرون دون أن تسمع إزعاجهم
وهم يقولون لأصحاب الملفات والعيون الكبيرة :

= تركناه يشاهد الأنباء في التلفزيون ، فوجدناه هكذا !!!



إشراقه صباح آخر من المطاردة لم تره... وهم
يسرعون الخطى بك محمولاً... ولا تدري !!



اكتمال

وله يحاصر سقفها ليلاً ،
وكنت أنا .
كانت مثل راهبة ،
تلاحق روحها في الليل ،
أو تندس تحت مشيئة ، وتقيم سدرتها
ليسقط طائعا رب ،
فتجذبه بطيئاً ، هادئاً ، فرحاً ،
يداهما فوق خاطرة ،
وفاتنها وحيداً ، يفتح الباب القريب ، وينثنى ،
هل كان جمرتها ؟
وكانت مثل ماء يغتلى في السر ، ؟

أقذف ساعدي ، فتموج بي لُجَجٌ ، ويغلبني

هوائى ،

أنا القريب إلى المتاهة ، والوحيد على مداها ،

إصبعى بين التراب ،

ساقها فى الصُلب

غرفتنا مواتية ،

وتجت الباب لم تهدأ ذراعى ،

ثم تصحو ، تجلب الحراس ، الوية المشيئة ،

صولجاناً مترعاً بالماء ،

فرحتها بأهلى ،

قالت : الأيام راضية ،

ودبك لم يزل فرحاً ،

ولكن أحن إلى نقيضك ،

قلت : تيفين اكتمالى

كلها سينة وترفعنا المياه ، نرى النبوءة ،

نستجيب لها جس ،

أو نفتح الباب المجاور ، ثم نخلقه معاً .

قالت : كأنك كاهنٌ

وأنا له تفسيراً يلقي

فقلت : قرابتي للبيت لا تكفى ، وعندك حاجتى .

تثب المياه خفيفةً ، والقاع ملتبسٌ ، وريحك
تحمل البيت الاليفَ وزينةَ الجسد ، اندرجنا ، لم
يكن بابى وسيعاً ، كان أضيق من رغائبنا القليلة ،
كفها زمناً ، وكلّى غايَةً ، هل كانتا رفقاً ؟! رفؤنا ،
واصطنعنا غيرنا ، ودعوتُ ما نهوى فجاء ،
صحوتُ مندهشاً : كشفتكِ أنتِ غاويةً وإلا كيف
تسقط هذه الأطيارُ هائمةً بججرك ، تنحنى
الاشجارُ كي ترعى رحيلك ، يهدأ الفرسُ الحروئُ
بلمسةٍ من إصبعيك ، ويهتدى جبلٌ ، هل كانتا
شركاً ؟! سنفوى فتنةً عرضت ولم تنتهى للكف
تلهبنا ، أرانى سائراً رفقاً ، وأنت كفاية للعين ،
تنتظر اكتمالى
رفعتُ ترائبها دماشى

تغدو المسافة بين يومى والفراغ اليقّة ،
في كل يوم أصطفى بلداً ،
.. أو اجمع الذكري لها .

أواخر أيام الملك



خرجوا بالعمامات والجلب والقفاطين وفتلوا هتافات أخرى غير تلك التي كنّا قد حفظناها فرّدينها أيضا ، وقرب ميدان المحطة تقابلنا مع مظاهرة أخرى كبيرة يقودها أفندية كبار وتمشى في مقدمتها سيدات وممرضات وبنات من مدرسة المعلمات المجاورة لمدرستنا يحملن اللافتات ويسرن بنظام ومن ورائهن الأفندية وعساكر السوارى راكبين الأحصنة يحيطونهن من الجانبين ، وقفت مظاهرتنا ومظاهرتهم تاركين بينهما مساحة فراغ وسط ميدان المحطة ، توحّدت الهتافات في واحد يطالب بالسلاح لأجل الكفاح فترددت أصواتنا وأصواتهم بقوة ظننّا أنها لا بد وأن تصل إلى أذان الشمس نفسها ، هلّ البعض وكبرّ البعض الآخر وأشاروا لنا فنظرنا إلى المأمور راكب الحصان وهو يتوسط المساحة الخالية ومن حوله الضباط فوق الخيول التي تتحرك وتتوسّع حيّز الفراغ حوله ، بعدها لم يعد من الممكن أن نرى أو نسمع لأن الكبار وقفوا أمامنا وحجبوا عنا كل شيء ، نزل الزعماء

بومها تركنا نطوف بكل شوارع المدينة في حراسة المساك ، نتظاهر أمام المدارس التي لم تخرج وتتظاهر ، نهتف أولا بأن اليوم حرام فيه العلم فإذا أخرجهم هلّلنا بفرح ، وإذا تأخروا اللقينا على الباب والنواذ قطع الطوب وحبّات الظلم التي خبأناها في جيبينا وحقائنا حتى يستجيب الناظر ونسمع هتاف الأولاد في الداخل أولا قبل خروجهم بسعادة ومشاركتنا مشوارنا في كل أركان المدينة ، كان الأولاد الكبار يهتفون وزد عليهم ، يشتمون الإنجليز فنشتمهم ، يهتفون بسقوط لك والخونة فترتفع أصواتنا بحماس وجراة ، يؤكّدون أن للنحاس زعيم الأمة وأن اتفاقية ٢٦ التي ألغاهم هي ضد الاستقلال التام والموت الزؤام ، ومن كل الشرفات وأسطح البيوت كان تأس المدينة ينظرون إلينا بإعجاب ويؤيدوننا بقرديد الهتافات أو الإشارات ، كانت المظاهرة تكبر وتكبر حتى لم نعد ندر على معرفة أولها من آخرها ، وبومها أيضا نجحنا في إخراج طلبة المعهد الاحمدى لأول مرة ،

من فوق الاكتاف وخفّ الزحام وأبناهم بعد ذلك يتفرقون في جماعات كبيرة إلى كل الاتجاهات ، جاء السنباطى زعيم مدرستنا بوجهه الذى احققنا بالهم وصوته المبحوح ووقف إلى جوارنا ، كان ينظر ناحية المأموراكب الحصان الذى يتحرك به في المساحة الخالية والضباط راكبين الخيل يقودونها ويرمون في شبه دائرة يتسع حيزها كلما ترجعنا إلى الشوارع الجانبية ، وكان السنباطى هو الذى قادنا عبر المسالك الضيقة التى يعرفها فأخرجنا إلى الشوارع العمومى المزدئ إلى بيوتنا وكان لا يكد عن الكلام والتلويح بكلتا يديه مؤكداً لنا وكل من يسمع كلامه أن المأمور سوف يأتي بنفسه إلى كل المدارس في صباح الغد ليسلمنا البنادق في الفصول تماماً مثلما يحدث عندما تتسلم الكتب والكراسات والالام الرصاص ووجبات الغداء ، كان يستمد حماسه الزائد من نظرات الناس له وإعجابهم به وقد نزلت خصلة في شعره الأسود اللامع على عينييه فاهملها ليصبح شكل انور وجدى ، ونجاة أوقفنى أنا والدسوقى ريموان بإشارة وسالكنى :

تعرف تضرب نار ؟

— لا .

قلتها بضجل وقد انكشئت على روعى وكاننى عملت عملة كبيرة دون روى ، هز راسه وسال الدسوقى :

— وانت ؟

— ما عرفش .

ومرة أخرى هز السنباطى رأسه فاهتزت خصلة الشعر أكثر ، قال وكأنه يحدث نفسه ويعلمنا تنصير أن قطارا مخصوصا سوف يقوم من المحطة حاملا من يجيدون حمل السلاح إلى خط القناة يجاربون مع الفدائين ، كنت أتبادل النظرات مع الدسوقى وأشعر مثله بالغيظ من السنباطى الذى كان يحكى عن خاله جابر

عسكري البوليس الذى ادعى أنه كان يأخذه إلى الخلاه عند جسر السكة الحديد ويمرته على ضرب النار ، كنا لانجرب على تكذيبه حتى لايفشى سرنا في صباح الغد أخاله الذى لابد أن يبيع للمأمور فيصيرنا من استلام السلاح والصفر ، لكن السنباطى عرف نوابنا وواجهنا دون مواربة :

— ولاحد منكم ح يستلم سلاح ولاحد منكم ح يسافر معنا . غضبنا منه وكتمنا غيظنا لأنه كان أكبر منا ، صحيح أنه كان يشاركتنا في كثير من الأيام مشاوير الذهاب والعودة من المدرسة لكنه في ذلك اليوم اكتشف ضالة شائنا وصعر أجسامنا على المهام الصعبة فقرر أن يتقاعد عنا ويمشى مع ولد كبير في مثل طوله وعرضه .

كان باب البيت موارباً ، دفعته بيظه ودخلت ، لكننى في المسافة بين باب البيت وباب الحجرة تذكرت اننى كنت قد تركته في الصباح يتوجع من آلام الظهر وأنه كان قد لوصانى بالعودة إلى البيت مباشرة لأنه لن يذهب إلى الورشة ، تباطأت خطواتى لكننى لم اتوقف فوجدتنى أقف امامه وهو على طرف الفراش نصف راقد نصف قاعد يستند رأسه على كفه المخروى وكوجه مغروس فوق الوسادة ، سمعته يتنفس بصق وكانه يتنهد ، شعرت بالخجل من نفسى لأننى لم اطويعه ، وضعت حقيبتي مكانها وغيّرت ملابسى ، طلب منى أن اتاوله قلة ماء فأسرعت ناحية النافذة وسمعت واحدة رفعت عنيا غطاسما للنملى وتناولت له قشر حتى ارتوى ثم تجشأ وأعادها ، أخذتها ووضعتها مكانها في صينية القل النحاسية الكبيرة ، حاول أن يتعد كما كان فلاحظت أن أوجاع ظهره تعمقه عن الحركة المعتادة ، كنت أحكى له دون أن يسالنى عن المظاهرات وكل ما جرى فيها بينما

اشعل المصباح الزجاجي وقد غزت الظلمة اركان الغرفة ؛ بحيث أصبح للضوء الخافت اثره المرئي قبل ان ارفع الشريط عندما سخفت الزجاجاة فكسى الشعاع المنبعث كل شيء ، ولعلني لاحظت حزن نظراتي وهو يحادثني :

— ما هو مفيش فب اليلد دى غير الوقد الى ح يقدر يقف ، قصادهم ، ما هو وفد يعنى شعب وشعب يعنى وفد ، فاهم ؟ كنت أشعر بالجوع ولا أجزئ على مقاطعتي وكان هو يحكى بحماس متدفق عن سعد زغول وظلم الإنجليز الذين جاموا إلى بلادنا ونهبوا خيراتنا تتواطأ معهم الحكومات والملك النطع الذى يسعى لرضاهم ويسهلون له تهريب الاموال والجوهرات في بنوكهم وعلى رأى المثل «شيلنى وأشيلك» ، لعلني نسيت الجوع والتعب وصوتى اليحويح ورجبت في أن أخرج مرة أخرى إلى الشارع لاقود مظاهرة جديدة وأهتف بكل ما كان يحادثني عنه من أسرار ليستقط الملك .



طالت رقدتي في الفراش على عكس ما كان يظن ويحسب ، أرسلني في أول أسبوع إلى الورشة وأوصاني :

— تقوله ياعم الحاج عيده أبويا وش قادر ينزل الشغل الجمعة دى كمان ومحتاج الحسبة الى عندك ، وإلى يديهوك انصع له وأرجع البيت على طول .

لكن الحاج عيده لم يعطنى أى شيء ، وعد بالتصرف وتبدير المطلوب في الجمعة التالية ، في المصباح رهن أبى ساعته ماركة «الترماي» بالكيتنة لأسعد فرج الساعاتى ساكن البيت المجاور وأوصاه بالكتمان ، كنت أنظر إليه وهو يخرجها ويك الكاتينة وقد غطاه الحزن والخجل وكأنه يتجرد من كل مايستره بينما تمتد يده إلى النقود

يأخذها بدلا من الساعة ، من بعدها تزايد عليه الوجع ، نزل الألم إلى الركبتين ثم انتشر منهما وحاصر الساقين والفخذين ، أصبح من الصير عليه أن ينزلهما من فوق الفراش إلى الأرض أو يرفعهما إليه دون مساعدة ، أصبح مشواره إلى بيت الأدب هماً قلسيا يكابده وأكابه معه وهو يستند إلى نصف ثقلة ويرمي نصف ثقلة الثانى على العصا المعوجة التى كثر استخدامها ، وكانت جلساته في الشمس أمام باب البيت وهما تعلق به ولم يسهم في تخفيف أوجاعه كما كان يظن لم يكن الأمر برداً عابراً تدأويه الشمس وإنما كان شللاً تمكن من نصفه الأسفل ليعذب نصفه الأعلى ، ويوم أرسلني إلى الورشة قلبلني الحاج عيده بتكشيرة غضب وقال بغلظة :

— قوله إن أبويا الحاج راجع حساباته تانى ولماك خالص مخلص ماكلش عنده حاجة ، وقوله كمان أنه جاب صنايعي غيرك يمشى الشغل العطلان .

لعلني لم أقل له كل شيء لأنه أعفاني من الكلام ، كأنه قرأه على جيبني مكتوبا فزفر في ضيق وهمس وهو يهز رأسه :

— الذلل .. الذلل .. كان قلبى حلسس إنه ح يقدر .



أعطاني خاتمه الذهبى ولما تورة الشراء ووصف لي دكان المقدس جابر الذى كنت أعرفه ، ذهبت وهمست في أذن الرجل فقام وجلس خلف الميزان ، وزن الخاتم وقرأ الفاتورة وخط على الورق أرقاما ثم قرأ وهو يقيسني بنظراته :

— ح ينقص كثير ، أربعة جنيه ونص وخمسة أبيض .

ولم أريد فطلب منى أن أتأوله المندبل الذى كنت آلف فيه الخاتم
لأن النقود فى المندبل وديس بيده المندبل فى جيب بنتظونى
وأوصانى بأن أضع يدى اليمنى فى نفس الجيب ولا
أخرجها إلا فى البيت عند أبى مهما كانت الأسباب .



خرجنا من المدرسة وقد منحونا إجازة إلى أجل غير
مسمى ، لكن السنيابلى صعد على اكتاف الأولاد الكبار
ولقد مظاهرة صليبة يهتف ونحن وراءه ، كانت مظاهرة
صغيرة تطلب السلاح ولا يهرسها العساكر لكنها كبرت
قبل أن يظهر العساكر بالعصى الطويلة يرمحون وراءنا
ونحن نفر فى الشوارع الجانبية قرب ميدان المحطة وكان
المأمور الذى وعدنا بتوزيع السلاح فى المدارس يركب
حصانا آخر ويتمخطر فى الميدان وحده ، يشير ويجرى
ويصدر الأوامر ، وسمعنا صوت عربة الإسعاف ورائناها
وهى تأخذ الجرحى المسوكين بواسطة العساكر
والضباط ، لكن كان هناك فى ركن الميدان ملاءة سوداء
مفرودة فوق شيء مكوّن على نفسه ومن حوله مجموعة من
العساكر ، وبينما نهرب ونتخفى من نظرات المأمور الآتى
فى اتجاهنا قايلت الدسوقي رضوان الذى كان ييكى
بحرقه ويجهش لاعنا وساخطاً على المأمور والحكومة
والوفد والمك ، حاولت أن أفهم منه فأشار بأصابعه ناحية
الملاءة السوداء وصرخ وهو يجرى هرباً من مطاردات
العسكر .

— قتلوا السنيابلى .. قتلوا السنيابلى ، العساكر
قتلوه .

لم أشعر بنفسى وأنا أطيء فى اتجاه الميدان ، انفذ من

بين العساكر وأرفع الملاءة لأرى وجهه وقد غطاه الدم
النازف ويريق عينيه الذى انطلقا يطل ناحية المأمور
وتذكرت ما كان يقوله لنا عن المأمور الذى وعد بتوزيع
السلاح علينا فى المدارس تماماً مثلما يحدث عندما نستلم
الكتب والكراسيس وأقلام الرصاص والبسط ووجبات
الغداء ، لم أشعر بما جرى ، لعل شعاع الشمس
أصابنى ولعل جراح القلب نزلت مظلمة رغم إرادتى ،
لكننى كنت فى الفراغ البعيد اهتف ضد المك والوفد
والإنجليز وأحاول أن أقبض على الفراغ موهوماً بأننى
حصلت على سلاح وتعلمت فى الغداء ضرب النار ، لكنه لم
يكن هناك غير أنأت أبى وهو يحاول يصر أن يعدل نفسه
إلى جوارى على الفراش والبرد لايد فى داخل والعرق
يتصبب فوق جبهتى وعندما نظرت فى الضباب وجدت
وجه السنيابلى مزهواً بنفسه وقد ليس عباءة أنور وجدت
أمير الانتقام يدعونى مع الدسوقي رضوان لكى نتبعه
ونتهق وراءه .

— نريد السلاح لأجل الكفاح .



بعنا الفرش بعد النحاس والصينى فبان لنا عرى
البلاط وزادت رطوبة المكان ، ولم يكن هناك غير السرير
الصغير نتقاسمه فى رقادنا غصبا ، لعلنى كنت مارلت
أشعر بأوجاع الضخبات التى أصابتنى بكعب البنادق ،
لكنها كانت تخف ، أحس ذلك ساعة فى إثر ساعة ويوماً فى
أعقاب يوم على عكس مواجهه التى كانت تتزايد فى ليل
الشتاء الممطوط ، كان من الممكن أن أسمع أماته المتبورة
يأهات أشد ، وكان من المكوف أن أسمع دعواته تطلب
الرحمة والشفاء ، لكننى فى تلك الأمسية بينما أقلب
سمعت صوت وأصحا بحداث نفسه ويرد على نفسه وكأنه
٢٠٩

شخص آخر مائل امامه ، كان يخطئ كفا بكف :

— طيب أم ما عايش ف البيت كله حاجة تنباغ
وبقينا قصداك أمه .. ع البلاط ..

— ح تفرج ..

— ازاي .. ؟ والله كابس من كل ناحية ؟

— كل عقدة ولها حلل .

— دا حنا زى اللى اتقطعنا من شجرة ، وقننا الملالى
على أرض اتعدمت فيها الرحمة في إيدين شوية خطافين .

— ح تقوت .. أزمة وتقوت .

— دا شلل ، شلل بحق وحقيق ماكانش يخطر ع
البال .

— ح تقوم ..

عمرى ، وأشعر بشيء من الارتياح ، اتحرك مبتعدا
ومتراجعا لكننى لا أتمكن من تحديد مكانى ، ويذا لى
اننى درت في دائرة لم أكن أعرف مركزها على وجه
التحديد بهدف الوصول إلى باب الغرفة ، وعندما عجزت
فكرت في القعود مكانى ، كان من الجنون أن أتأديه وهو
رائد في الفراش وعاجز بالقطع عن تحريك قدميه حتى لو
أراد ، ولعنى بكيت من أجله ومن أجل السنباطى ومن
أجل نفسى ، ولعنى أغفيت برهة قبل أن أشهد الشماع
الذى يتفد من المصباح وقد زاد وهجه عن المالكوف ، قلت
لنفسى أن الهواء فتح الباب وشاغل الصباح فرؤد نوره ،
لكننى سمعت صوته واضحا وهو يردّد بإصرار وعناد
ويجاوب نفسه :

— مش قلت لك كل عقدة ولها حلل ؟

— قلت ياسيدي .. قلت .

ورأيتة واقفاً عند عتبة الباب المفتوح يخطو فيتحرك
ظله مثل عباءة سوداء تتحرك فتشملنى وتتخطانى لترسم
على الجدار عباءة أمير الانتقام ، كنت عاجزا عن القيام ،
وكانت ملامحه تختلط في بعض الأحيان بملامح السنباطى
لكنها تعود كما كانت للآب الذى قام من رقده العاجزة
قيامته المستحيل ، ولّى ثبات وثقة وضع كله على كتفى
وأمرنى بحسم :

— قوم .. قوم .. قوم

وقمت أخطو وراءه على مهل وعلى طرف لسائى سؤال
لم انطق به وأنا أكتب ما أراه وأحاور نفسى بنفسى وقد
تفجرت كل أجزاء جسمى بالعرق المباغت لأنه برغم كل
علامات الشلل قام وتحرك ومن عينيه كانت تطل نظرات
الوعد والوعيد والإصرار .

على هذا النحو كان يتحدث وكنت أشعر بالرغبة
وإثماسك كاتماً أنفاسي محصوراً ولا أتجاسر على القيام ،
ولم أكن أعرف أن كنت قد رحت في النوم أو أنها كانت
مجرد إغفاءة قصيرة تنبهت بعدها إلى أننى محصور
بالفعل ولابد من قياسى قبل أن ينفلت العيار ، قمت
ونزلت ، وكان هو غارقاً في النوم ، وشماع المصباح
الشاحب يعكس على الباب المسكوك بالترباس ، افتحه
وأجذبه بشدة خلفى فأواجه العتمة ، وبوسط البيت مفتوح
على السماء لكنه لا قمر ولا بدر ولا نجم يبعث فتيل ضوءه
في المكان ، ظلام دامس يزيّد في القلب الرهبة ، لكنه لم
يكن هناك مهرب من تحسس المكان بالأنامل وحركة
القدمين المحاذرة وكأنها لضريز بلا عكاز ، هل تبدّلت
أماكن الأشياء أو أننى تبت عن تفاصيل المكان ، ولم أكن
أعرف أى جدار هذا الذى استندت إليه وأنا أتبول ،
أسمع الصوت المنفلت بقوة في أرضية المكان ، ويطول
الوقت أو يبدو لي أنه طال أكثر من كل المرات في كل

بطاقة الى (م - ر)



وردة بيننا ،
تتفتح كل صباح ،
وتأخذ طعم الندى .
وإذا مسها الشوق : غنت ،
وباحت بأسرارها للمدى .
قد تغيب قليلاً ،
ولكنها بيننا ،
تترامى لعيني كل صباح ،
وادرکها في عذوبة صوته .
حين يضم الفراشات لي ،
ويبل الصدى .

قصتان

(١) أفعال حبيبتى

امسيات مقمرة أو معتمة أو سوداء . وفي الغالب ، في نهارات لا نرى فيها من الشمس غير سطوع يبهـر القلوب الكثيرة . وكانت حين تتحدث عن أى شيء ترتجف أطرافها ؟ ثم كل جسدها ، ثم تسقط بين يدي ، كنت أخاف منها ، في بعض الأحيان ، عندما تأتيها النوبة ، كما يقولون . كانت ناعمة ، وبيضاء ، جميلة جداً . ولكنها تشد شعر راسي الطويل ، ثم تسحبني إلى الباب ، وتضرب راسي بقوة على حديده البارز ؛ وعندما يحدث هذا ، فإنني ، دائماً ، أحتاج إلى عشر دقائق ، حتى أفيق من الضربة ، ثم من الألم ، وأخيراً من الغيظ . وكثيراً ما كان يحدث هذا ، إذا وجدت أنني بدأت أتمتع بمضايقتها ، عندما أخطئ لعملية صغيرة ، مثل أن أحاول الآن إدخال أصبعها الأبيض ، الناعم الجميل ، في قناصة الفئران . تلك الآلة الصادة التي نضعها في المطبخ . فقلت لها يود ، وقد اشتعلت الفكرة في رأسي . عندي لك شيء جديد . وأراها تنهض ، وهي

كنت لاهياً في عملية مسلية ، على عتبة الدار ، املا كفى بالتراب ، ثم أضعه على رأس حبيبتى ، أو أضعه على سطح عتبة الأسمنت . أسكب عليه الماء ، وأطلب منها أن تشكله ، ثم تحكي لي عن أهل الحارة ، وهم داخل دورهم . ماذا يفعلون ؟ وعن أى شيء يتحدثون ؟ كانت تكبرني بأربعة أعوام ، وتعرف أشياء كثيرة ، حكيت لي مرة عن جارنا الذي يعمل في البلدية ، ويضرب زوجته عندما تغسل دأرهـم بالماء ، ويخرج للماء إلى الشارع . وحدثنني عن المرأة التي تقرا النفوس . وعن الرجل الذي ياع أهله ، وتزوج من متدية صغيرة ، وعن بنت عانس ، قالوا : إن روحها عندما تنام ، تجال فضاء الحارة برائحة حزينة ، وعن جار حمل بيد مذيعاً ويبد حقية ، وهجر الحارة ، والمدينة ، والوطن ، ولم يعد منذ سنوات طويلة . حكيت لي عن أشياء كثيرة في

تضحك ، قلت : أغضى عينيك : تغض المسكينة عينها ، فأتناول أصبعها الراض ، وأدخله في القفازة ، هكذا عنوة ، ثم أطبق عليه ، وأفر إلى داخل الدار مبهورا بهذا الفعل ، ومخلفا ورائي كيانا إنسانيا عذبا ، معبا بالعذاب .

وجدت بهو الدار مضيقا كما لم يكن قبل ، وإن نور الشمس قد تجاوز كل شيء ، ولم يبق ظل صغير . وكنت اسمع صراخها المذبذب ، وكأنني أرى أصبعها الجريح يقطر دما وعذوبة . وكنت أيضا أسمع صوت أبي وقد جاء من السوق في الصباح . سرقت نظرة إلى باب الشارع ، فوجدت أبي يمسح دما سالا على كلب ابنة الجيران . ثم دخلا معا إلى الدار ، وكانت المفاجأة : أبي يحمل ديكا ضخمًا كأنه رجل . وضعه في بهو الدار ، فقطاير ريشه ، ويكفص مذكورا . ثم صفعني على وجهي بقوة ، وقال لي : سوف أسجنك إن فعلت بهذه البنت شيئا مرة أخرى . أفقت من صفعته ، وأنا أبكي ، وأبحث عن السديك . ورايت حبيبتى تبكي أيضا . وكنا أنا وهي نشترك في محاولة القبض على هذا الكائن ، الذي يطير ولا يطير . حتى حاصرناه في زاوية من الدار فاستكان ، وجعلنا نتأمله . ديك ضخم يشبه الطاووس . وينظر إلينا كما لو أنه رجل . وكان لامي مثل هذه الصركات الغريبة . تدخل إلى السوق في الصباح . وتعود إلينا كل ظهر يكائن عجيب . داجن . تيس . أرنب . وهذه المرة ديك . ديك محاصر الآن في زاوية . وما قد بدأت المواجهة بيننا . وقفنا جميعا نكون مثلثا صغيرا . وكل واحد منا ينظر للآخر ، كما لو أنه غريم له . حتى اقتربت منه صديقتي أخيرا . استمالته فعلا لها . ثم فجأة استكان في حضنها ، ويذا ينظر في

وجهها ، بدا لي أنه ينظر لي بعدوانية . خصوصا بعد ما حاول عدة مرات نقر أصابعي ، وأنا أحاول استمالته . ولكن لقد رجحت كفة صديقتي . وأنا صرت وحيدا ، فهدأت ، ورجحت ألتفج عليهما ، حتى قالت صديقتي : أغضى عينيك وسوف أجعل الديك يقبل خذك . أغضت عيني قربت منقار الديك على أنفي ، وخدتي ، وشفتي ، بنعومة شعرت بها تسري في دماي ، فاستحالت إلى كائن جديد ، طيب ، وحبيب . ظلت مغمضا عيني حتى صدر أمر حبيبتى . افتح عينيك . فتحتهما . كان الديك بانتظارى يقفز من حضن حبيبتى الناعمة والبيضاء ، وينقر عيني .

(٢) الذي لم يحدث

دخل الوقت في رمد ، ثم في عمة ، ثم في سواد ، وهو نائم بخوف . وهي على كرسي نظيف ، أمام طاولة زجاجية لامعة ، تمدق في لا شيء ، وتنتظر حركة في الغرفة المجاورة :

ربما يفيق .. الآن

كان لها اسم فرحي وقلب فرحي ولحن سعيد ، وصوت ودي مشيع بفرحة كل الأصوات . كانت لها ضحكة طفلة تأتي دائما عبر فتحات البيت ، وكانت لها ذاكرة متفجرة . وكان ..

ربما يفيق من هذه النومة الطويلة . يخرج : يطلب مني كأس شاي .

أو ربما يخرج ويجلس إلّ ، يحدثني عن متاعبه ، وأحدث عن متاعبي ، ثم نضح بفرح ، يبدد هذا الفراغ الهائل في وقتنا .

مع هزة رعب صغيرة في صدرها .

ها هو قد استيقظ . ترك غرفته إلى الحمام . ثم عاد إلى غرفته . يغير ملبسه . يخرج إلى بهو البيت الصغير . عينيه آتار للنوم . ويخلفه أثر من كآبة ، وجوع ، وأسئلة . يلف المكان بنظرة سريمة . الطاولة . الشاي . الكرسي . هذا الكيان الذي يجلس على الكرسي . كل شيء في لحظة عابرة . كل شيء صامت . وهو يخرج من البيت بطيئاً لا يلوى على شيء .

لكنها لم تكن أمه ، ولم تكن زوجته ، ولم تكن لوحة رسمها ، منذ تلك الأزمنة القديمة .

وها هو الوقت دخل . رماد الوقت . سواد الوقت . ها هو الليل يرخى جدائله العظيمة ، فيمنح الأشياء ظلمة وعظمة . وهي ، على الكرسي ، تلف المكان بكسل وتراخ . تلف أشياء المكان . تبعثر أشياء المكان . تعيدها إلى أماكنها . وهي ترهف السمع إلى الغرفة المجاورة .

ربما يخرج الآن ، أو يلبق ولا يخرج ، يقبض على لوحته ، أو على أوراقه .
ما أفسى الوقت .

وما أفسى أن يخرج أخيراً ، يصل الصوت إلى رأسها المذنب ، فتملؤها لحظة ابتهاج صغيرة ، تمتزج



◆ ندوة ابداع

حوار مع : يوزيف شاينا المخرج المسرحى البولندى الكبير

قام بالترجمة عن البولندية وقدم للحوار : هناء عبد الفتاح

زار المسرحى البولندى الكبير « يوزيف شاينا » مصر فى الفترة من ١ إلى ١١ سبتمبر ، كضيف شرف ، وعضو فى لجنة التحكيم الدولية للمهرجان الدولى الرابع للمسرح التجريبى بالقاهرة .

استضافت « ابداع » الفنان الكبير ، وأجرت معه هذا الحوار للتعرف على فكر الفنان البولندى وفلسفته ، والاقتراب أكثر من مسرحه ، عبر ما يطرحه من قضايا فكرية وجملية . وحاولنا فى هذا الحوار كذلك الاستماع إلى ملاحظاته عن مسرحنا فى مصر والمنطقة العربية .

ويسعد المجلة ان تنشر هذا الحوار الهام حول قضية التجريب فى المسرح ، وغيرها من القضايا التى تهتم المسرحيين بشكل خاص ، والمثقفين بشكل عام .

اشترك فى الندوة (اللقاء) :

- احمد عبد المعطى حجازى .
- سليمان فياض .
- حسن طوب .
- دوروتا متولى .
- هناء عبد الفتاح .

عن يوزيف شليفا :

عن العالم : مما يمنح عروضه إطاراً فنياً متميزاً يتسم باسمه وبشخصيته .

• في مسرحه «ستديو» يقدم عرضاً بالغ الأهمية ، يعد خطوة هامة في أعماله المسرحية ، حيث يشتمل العمل المسرحي على عدة لوحات من عدة مسرحيات للكاتب المسرحي الطليقي «فيتكاتسي» بذات العنوان في عام ١٩٧٢ . في هذا العمل المسرحي يعبر شليفا — بوضوح — عن ثيمة (موضوع) الفنان الذي لا يُقدَّر بدوره الاجتماعي المناصريين للمجتمع الآلي / التقني .

• إن المبدأ الجوهرى الذى يتبناه شليفا في مسرحه هو فضح حضارة القرن العشرين ، بتجاهلها الفانية الرهيبة القديمة والحديثة ، وهو يقدم هذه الرؤية بداية من مسرحية «أكروبوليس» التى عرضت في ديكرات معسكر اعتقال نازى ، وهو رؤية تقوم بكشف حساب بولندا المعاصرة مع ماضيها .

• إن عالم هذا الفنان المسرحي / السينوغرافى ، يذخر دائماً بمفردات اللغة البصرية التى لا تخلو من معنى هام أو رسالة طموحة ، أو صرخة احتجاج . دائماً تزخر بالمهمات المسرحية أى قطع الإكسسوار المتخمة بنفس الكوابيس والأحلام المزعجة التى تترقب شليفا ، تحرقها من تكرار مأساة التدمير البشرى في عصرنا . إن رؤيته الفكرية / البصرية ، تعرض لنا سقوط حضارة القرن العشرين ، باعتبارها أقرب ما تكون إلى قمامة من المعادن ، تحوى ثلة لا حصر لها من الأنابيب ، وهجالات الدراجات والآلات المدمرة ، هى نتاج حضارتنا ، وشاهد عيان عليها ، حتى لا تتكرر المأساة .

• يبدو هذا المناخ المتسم بخصوصيته ورمزيته أقرب إلى الشعر في العرض المسرحي «غلوست» لجوته الذى

• ولد شليفا «Jozef Szajna» في عام ١٩٢٢ وهو رسام ، وسينوغراف ، ومخرج ، ومدير مسرح (ستديو — جاليري) . في أثناء الحرب العالمية الثانية (١٩٤١ — ١٩٤٥) كان سجيناً في المعتقلات النازية الرهيبة في «لوشيتشيم» و«بو — خيتفالد» . وكانت دراساته الأولى في الفنون التشكيلية / قسم التصوير .

• اشترك للمرة الأولى في عام ١٩٦٢ مع المصالح المسرحي الكبير البولندي ييجي جروتوفسكي Jerzy Grotowski في تصميم وإخراج مسرحية «أكروبوليس» التى فضحت جرائم الإنسان المعاصر ، ومسئوليته الكاملة عن نشوب الحروب التى أودت بحياة الملايين من البشر . في السنوات (١٩٦٣ — ١٩٦٦) كان مديراً للمسرح بمدينة «نوقاهونا» الصناعية . وفي السنوات (١٩٦٧ — ١٩٧٠) صمم عدداً لا بأس به من التصميمات السينوغرافية للأعمال المسرحية التى قدمت فوق خشبة مسرح «ستوى — فيلتر» بمدينة كراكوف . في عام ١٩٧٢ أصبح مديراً عاماً ومشرفاً فنياً على المسرح الكلاسيكى بوارسو . يقوم شليفا فيه بتغيير شكله وطبيعته ، ليصبح مسرحاً تجريبياً معاصراً يطلق عليه : مسرح ستديو — مسرح جاليريا :

Teatr Studio - Teatr Galeria

• ويوزيف شليفا فنان مسرحى من الطراز الأول ، يتعامل مع العرض المسرحي باعتباره وسيلة للتعبير عن رؤيته الفنية الكلاسيكية «التشكيلية» ، يبدو بوضوح في أعماله المسرحية تطور تدريجي في الرؤية والأسلوب . يقوم بتكثيف تصميماته وفق رؤى تفسيرية فكرية جمالية

يخرجه شافينا عام ١٩٧١ . وتعد هذه التجربة من اثرى تجاربه المسرحية من حيث التشكيل الفنى . عند شافينا يصبح معمل الطبيب الساحر « فلوست » مشرحة ، ومكتشفاته تؤكد لا جدوى من العلم الحديث الذى يسعى إلى تدمير حضارتنا .

• إن عروض شافينا ما هى إلا سلسلة من اللوحات التى تعمل مضامين استعارية رمزية ، ويردود أفعال استقلالها منفصلة عن الواقع ، تمثل فيها « المواد » جزءاً منها . وأزياء الممثل المشوهة هى جزء لا يتلصم عن « المواد » . بل إننا أحياناً نكتشف جمالاً فى لوحاته الزاخرة قبحاً ، كما نرى فى « دانتي » و « سرفانتيس » . لكن المبدأ الجوهرى فى أعماله هو الوقوف بالمرصاد ضد الجمال المتأنق ، والوصول إلى القبح الشكلى الذى يطفى جمالاً مثالياً للروح الإنسانية الملعنة ، ويسعى لتحقيق هدفه الفنى بواسطة « الكولاج » الدرامى داخل العرض المسرحى ، ساقطاً من خلاله عدوانيته فى التعرض لأشكال الفضاء المسرحى التى يبدعها شافينا فوق الخشبة .

• والممثل عند شافينا هو الصعوبة الأولى بمسرحه حيث يطلب الفنان / ممله ، بقدر لا حد له من التفرغ الزمنى داخل مسرحه ، مما يدفع ممثليه أن يصبحوا « غير إنسانيين » ، — وإن شئتوا الدقة — ممثلين غير عاديين ، خالين من الروح الإنسانية العصرية المسبوخة ، باحثين عن قيمهم التى ضاعت منذ أن وجدوا ، حتى يعثروا عن ولادة وحياة جديدتين . إنهم أقرب ما يكونون

إلى سوبر / ماريونيت المصلح المسرحى الإنجليزي جوردون كروج . يقول شافينا :

« » لقد سرقت من ممثلى وجهه — يستعبد — لكنى فى مقابل ذلك وهبته لفرديته ، وشخصيته ، ولقدرته على الحركة !! » .

• ونظم شافينا داخل مسرحه مركزاً للدراسات العليا فى مجال الفنون السينوغرافية لمدة عامين للمهتمين بالمسرح . كما أقام معرضاً دائماً لفن التصوير المعاصر ، والدخول له للمشاهدة بالمجان . كما نظم كذلك داخله معارض للفنانين والسينوغراف البولنديين والأجانب . هذا بالإضافة إلى العروض الفيلمية واللقاءات الفنية المتخصصة حول المسرح .

• زارت فرقة شافينا بلدان العالم : إيطاليا ، والولايات المتحدة الأمريكية ، والمكسيك ، وهولندا ، والمجر ، والبرتغال ، والنمسا ، والمانيا الاتحادية ، ورومانيا ، وأستراليا ، وغيرها .

وأهم العروض المسرحية التى قدمها شافينا كسينوغراف ومخرج : « القبار البنفسجي » ، لاويس (١٩٦٨) .

- « فيكتاتسى » عن المؤلف المسرحى الطليعى : إجناتسى فيكتيفيتش (١٩٧٢) .
- « فلوست » لجوته (١٩٧١) و (١٩٧٢) .
- « بيليكا » سيناريو شافينا (١٩٧٣) .
- « سرفانتيس » (١٩٧٣) .
- « دانتي » (١٩٧٤) - و (١٩٩٢) .



التحسين

١. حجازى : نتمنى ألا تكون هذه هي المرة الأولى لزيارة الفنان يوزيف شليفنا إلى مصر ، وأن تستمر هذه العلاقة وطيدة .

شليفنا : أرحب أن أكون مفيدا للفنانين المسرحيين المصريين .

١ حجازى : نحن في هذه المجلة لذا موقف واضح من مسألة أسبسية هي حرية الكلمة والدفاع عنها ، والتصدى لفكرة التطرف . هذا على المستوى الفكرى ، أما على المستوى الفنى ، فنحن نحتفى للغاية بالإنجازات الجديدة والطليعية : في الشعر والقصة والنقد

والمرسح . ولذلك ، لدينا بلب الرسائل الذى نجعله ناقذة على الثقافة والفنون الطليعية : نحن ننشر رسائل دائمة من روما — باريس — مدريد — لندن — وارسو . بالإضافة إلى عواصم العالم الأخرى . ومن الرسائل التى نشرناها في الحركة الثقافية البولندية والمسرحية خاصة ، ما نشرناه عن موت نادووش كانتور ومسرحه ، وعن مرور أربعين عاما على المسرح الحديث في وارسو ، وعن رامبو في بولندا ، وعن تقديم مسرحية « زوربا » في وارسو وعن المسارح التجريبية

البولندية ، ومن ضمنها مسرح القهوة وغيرها . لذلك فلقلونا بالفنان شليفنا هو استمرار لاهتمامنا بالثقافة البولندية ، وليس فقط اهتماما بوجوده كضيف بالمسرح التجريبى الدولى بالقاهرة .

نحن هنا في مصر ، للأسف الشديد ، لا نعرف الكثير عن المسرح البولندى ، وطبعاً هذا خطأ وتقصير ، لأن للمسرح البولندى وجوداً وأهمية في العالم ، ولنا شخصيات كنت أعيش في فرنسا لمدة طويلة ، حوالي سبعة عشر عاماً ، ولدنى

معرفة باهتمام الفرنسيين والعالم الأوربي بالمرح البولندي . ومع هذا ترجمنا هنا في مصر عدة مقالات ودراسات ومسرحيات قصيرة من اللغة البولندية ، أو اللغات الوسيطة . ونعرف أشياء عن مسرح جروتوفسكى ، وعن كانثور ، وشاينا ، وقدمت بعض المسرحيات في مصر مثل تانجو لروچك ، ومسرحيات أخرى لايريدنسكى . وبالنسبة للفنان شاينا ، نحن نعرف دوره في المسرح بشكل عام ، ففي المسرح البولندي بدأ يتعامل مع المسرح من خلال الفنون التشكيلية ، وعمل مع جروتوفسكى ، وأشرف على إنشاء مسرح « نوفافوتا » ، وأخرج أعمالاً بالمرح القديم بكراسوف ، وأنشأ مسرح « ستديو » بوارسو ، ونعرف بعض العروض مثل « اكروبوليس » ، دانتي ، ودون كيخوته لسيرفانتيس .

نحن نعرف هذه العروض في غموض ، وبدون وضوح ، والآن فننظر الفرصة كي نتعرف بصورة مباشرة وواضحة على فكر شاينا المسرحي ، ومن خلاله على المسرح البولندي ، بل وعلى

المسرح المعاصر في العالم . وعندى بعض الأسطلة نود أن نطرحها على الفنان شاينا .

السؤال الأول : كيف يمكن بكلمات يوزيف شاينا نفسه أن يُشخص أسلوبه في الإخراج المسرحي ؟

شاينا : إنه مسرح عضوى للسرد التشكيلى لرؤيتى البصرية .

حجازى : إذا كان العرض المسرحي بالنسبة لشاينا تشكيلاً أى رؤية بصرية ، بالمفهوم البلاستيكي للكلمة ، فما هو الفرق الجوهرى بين مسرح شاينا ومسرح كانثور ؟

شاينا : ثمة اختلافان في الأساس : الاختلاف الأول فيما يتعلق بالأسلوب داخل اللوحة ، إننى أمثل مسرحاً آخر... إنه مسرح الخيال الذى يعتمد على الكولاچ . أما بنية كانثور الفنية في مسرحه ، فتبدو وكأنها رؤية ونية للرؤية الأدبية ، أو هي أقرب ما تكون إلى المسرح المعتقد على الأدب ، ولكن بصيغة فنية أخرى . في حالتى الفنية ، فبنيت اتجه إلى جوهر الأشياء ، ويمكن لى القول بأن ما اهتم به كانثور هو

« أنبلاج » — « Enballage » ، أى صيغة التجميع والتراكم الفنى للوحد . أما أنا ، كما يصفنى الفرنسيون في السبعينيات ، عندما كنت أقدم عروضاً مسرحية تنبع عن « الهيبينيج » — فقد قالوا : إن شاينا أتى إلينا بصيغة جديدة هي « Deballage » بيبلاج ، أى تفتيت المادة . إننى اكتشفها ، وأعيد صياغتها من جديد ، أما كانثور فكان يجمعها . إننى أقسم بتقسيغها ، أما هو فيقيم بشيء أقرب إلى التجميع السحري . لست هنا بصدد تحليل مسرح كانثور ، ولكننى أريد العثور على الاختلاف بين مسرحى ومسرحه .

إن كانثور يقدم مسرحاً يعبر — في نهاية الأمر — عن سميته الذاتية ، وكان هو فيه البطل الأول ، حيث يتواجد دائماً فوق خشبة المسرح يقود ممثليه والأحداث ، في عمل فنى أقرب إلى المعروفة . لقد أدبت في عمل الفنى أن اتكلم مثله عن نفسى ، ولكى يحدث ذلك فبنيت اتحدث عن الآخرين وباسمهم . وثمرة هذا المفهوم هو دانتي وسيرفانتيس وفاسومت وماياكوفسكى وفينكاتسى . ما يشغلنى هو

القضايا الإنسانية المتصفة بشموليتها ، وليست القضايا الذاتية أو الشخصية . ومن الطبيعي أن هذه النظرة تابعة من الذات : الإنسان على الطريق ، الإنسان وحياته . إن ما يدعو إليه في عملي ، هو أن تصبح الحياة فنا ، وأن يصبح الفن حياة .

حجازي : في حديث شايينا عن النص ، وما يتميز به عن مسرح كائنور قلت : إنه يقترب من الأدب . الموضوع الذي أود أن اطرح من خلاله تسألوا : ماذا تقصد من الأدب ؟ هل تقصد به الكلمة أي النص المسرحي ، أم تقصد به الأدب ، باعتبار أن الكلمة غير مسرحية . فهل الأدب الذي يقترب منه كائنور هو ذلك الذي لا يقترب منه شايينا ؟ أينقل كائنور المسرح إلى فن آخر هو الأدب ، أم أنه يهتم بالنص الذي يعد مسرحياً ؟

شايينا : إن كائنور يستخلص مسرحه من الأدب .. وبالتحديد من أدب برونو شولس^(١) ، ومن مونتيفلات وأفكار آداب أخرى . كان كائنور يعود إلى الأدب الوجداني باعتباره قدراً وجوداً .

١٢٠

أما في حالتني فاعتقد أنني أخرج عن دائرة الوجدانية . إنني أستند أكثر في حالتني المسرحية على النضال باسم الذات الإنسانية ، وليس نيابة عن الوجود الإنساني ، وأرى بذلك إلى الوصول إلى أن يصل جمهوري إلى رسالة ما : إلى تلقي قيم أخلاقية معينة . لقد اخترت أدباً آخر غير ذلك الأدب الذي اخترته كائنور : لكنني أعدت صياغته بلغتي الذاتية عبر أسطورة البطل وروايته وسرده لأحداثه الدرامية . لقد اعتبرت هذا الطريق طريقاً للحياة ، فإذا أردت أن أقدم عملاً درامياً لك (يشير إلى الشاعر حجازي) فإن نصفه سيكون لك ، والنصف الآخر لشايينا . لا يهمني أن أخرج عملاً مسرحياً لمؤلف مسرحي . إنني أقدم عروضاً مسرحية تصبح بمثابة اللقاء بين الأول والثاني ، قد يتسبب عن هذا اللقاء الكثير من المناقشات المتباينة والاعتراضات .

لقد نجح مسرحي بفضل تصوراتني الفنية التي تتبع داخل مكونات تصوراتني وخيالاتي ، التي تساعدني في العثور على لغة مسرحية تشكيلية شاملة ، أي أنه مسرح يمكن أن يكون مقروءاً في المكسيك ، ومفهوماً في أمريكا ، دون

استخدام الكلمات . إنها لغة واضحة !

حجازي : إن ما قاله شايينا عن الجانب الذاتي في مسرح كائنور من ناحية ، وما قاله عن الوجدانية من ناحية أخرى ، معناه أنك تبحث عن فن له طابع موضوعي . فهل يمكن لنا أن نتحدث — بهذا المفهوم — عن جمال موضوعي ؟

شايينا : إذا تحدثنا عن القيم المتسمة بطابعها الشمولي ، فبمعنى هذا أننا نخرج من الموضوعية ، ولكن من منطق هذه الشمولية ، ينبع عالمي أي تأتي رؤيتي الذاتية ؟ **حجازي :** اتعنى ما كنتي قصد به في الواقعية الاشتراكية : البطل النموذجي ؟

شايينا : ما يعنيني من الأدب الموضوعي أن أختار شعراء يتصفون بالشمولية العامة ، مثل سيرهانتيس ، ومثل دانتي ومايكوفسكي وهيككيليش^(٢) وآخرين من الشعراء والكتاب الذين أخرجت لهم ، وأعدمهم كلاسكيين ، بجوار فرانز كافكا وغيره من الكتاب المبشرين . لقد كانوا ملهمين في خلق عالمي الذي كونته برؤيتي الذاتية

الخالصة . وبهذا المفهوم أخذت منهم موضوعيتهم ، لا تُعزَّب بهم إلى ذاتي أي إلى عالمي .

إن هذا الأدب ذا الصبغة الشمولية العالمية ، قد أوصلني إلى معرفة أقرب إلى فيكتاتسي وبيكيت ، اللذين أثرا تأثيراً كبيراً في لغة مسرحي . حيث التقيت في أدبهم بوجودي داخل عالمهم الميتافيزيقي حيث يتناولوا الاثنان بمنظور متباين .

لم كان الاثنان أقرب إلى نفسي من الآخرين ؟ ذلك لأن ثمة لحظات في سيرة ذاتي ، عشت خلالها عالماً ميتافيزيقياً . عثرت على نفسي ، من ناحية داخل عالم السلطة ذي النظام الشمولي والفاشي ، ومن الناحية الأخرى وجدت نفسي — قبل أن أقرأ بيكيت — في عالم فاقد للأمل . أشارت قريحتي قيمة « اللامعنى » المتواجدة داخل أعمال الكاتب البولندي الطليعي فيكتاتسي أكثر من عيشية يونيسكو .

تعمل هذه الأعمال مدخلاً للشكل المعاصر للمسرح الطليعي ، الذي يطلق عليه المسرح العنبي . إن أعمال

فيكتاتسي الروائية تتسم بطابعها الساخر / المرير ، الرامز إلى تفكك الحضارة الأوروبية .

أهم هذه الروايات : « ٦٠٢ — فضلات بونج .. أي المرأة الشيطان » ورواية « وداعا للحريف » . إن إبداعات فيكتاتسي تتسم بطابع الكارثة التي نعت من رسوماته ، التي استلهمت طابع التعبير / الجديدة ، والأشبه بالطابع التجريدي ، وتكويناته المتسمة بالانتزاعية ورموزها . من أهم ميزات كتاباته الفلسفية أنها كانت مجرد بورترية سيكلوجية . بالإضافة إلى انشغاله بالنقد والكتابة الصحفية .

إن السريالية — كما قدمت إلينا في بولندا — كانت تحدُّ من حرية الفنان ، بل كانت تقيده له في التعبير عن نفسه . لقد أرغشتُ الفنان إلى أن يقوم بالنداية إلى أيديولوجية واحدة ، وفي الوقت ذاته قيدت خيالات لغة تعبير الفنان ، الذي اضطر أن يرسم إشكالات طيحية مفروضة عليه من قبل السلطة .

كانت الفنون والثقافة مرجحة إلى فئة الطبقة الوسطى الصغيرة .

وإذا كنا نتحدث عن السريالية ، فلم يكن ثمة مكان للشعر . كان مروجيك آنذاك أصغر مني ، ولكنه ، في ذلك الوقت ، كان رفيق طريقي للنقاش والفني . لقد أخرجتني فترة السنوات الست التي قضيتها في السجن والمتعلات النازية في أثناء الحرب العالمية الثانية .

وبعد نهاية الحرب ، جاءت فترة اتصفت بأنها تنكس ثقافي حر ، في المرحلة التي كان فيها « جومولكا » سكرتيراً للحزب الشيوعي في أكتوبر عام ١٩٥٦ ، عندما سافر البولنديون إلى الخارج ، وأفريقيا — آنذاك — أنهم متأخرون ثقافياً حوالي أحد عشر عاماً عن تلك الإنجازات الثقافية في أوروبا ، كما أدركنا أن الحركة الطليعية تعود إلى القرن التاسع عشر ، وأن طليعية العشرينات لها خلفاء جوف و « سايسور-هولد » و « وداعا » و « بلوهس » ، وغيرهم من الرواد الفرنسيين والألمان والروس ، كانت متقدمة كثيراً عن تلك الرؤى التي اقترحتها الحرب العالمية الثانية داخل بولندا .

إنني أقوى من الفلنسين ، إنهم يموتون وما زال حياً !! .

عشت نظاما سياسيا اخر
شموليا ، لكننى حصلت على
الحرية . ما يوجد فى بلدى الآن
عبنى ، لقد اصبحت بلدا
رئاساليا بدون مال !!

حجازى : ما هو الدور الذى
لعبه المسرح فى بولندا لمقاومة
النظام الشمولى على العموم ،
ودور مسرح شليفا على وجه
الخصوص ؟

شليفا : فى إحدى لقاءات
مهرجان المسرح التجريبى تحدثت
عن الحرية ، فاجابنى بعض
الحاضرين : نحن أيضا مفرومون
بالحرية ولى أمل الحاجة إليها ..
للت لهم : عليكم بالنضال من أجل
تحقيتها . هناك قسم من المجتمع
يشترك بدور فعال فى الحياة ،
والقسم الآخر تموت داخله هذه
الفعالية . فى رأى أن كل مبدع
هو فنان نشيط . يتحرك نحو
الأراضى المجهولة التى لم
تكتشف بعد ، قد يستند طاقة
الإنسان فى البداية ، ثم بعد ذلك
يشتمل طاقة التعبير والتغيير . فى
رأى أن مسرحى يلعب دورا شبيها
بذلك .

حجازى : لو تحدثنا عن تلك

التغيرات التى حدثت فى بولندا ،
وهى تغيرات سياسية جوهريه
واقتصادية واجتماعية تشمل
منطقة أوروبا الشرقية جمعا .
ما هو رأيك فى مسرح « هافيل » ،
وملاا تتنبا لهذا المسرح ، بعد
تغيير النظام الشمولى فى
تشيكوسلوفاكيا وفى أوروبا
الشرقية كلها ؟

شليفا : أشعر بانطباع خاص
عن مسرح « هافيل » : إنه ناقد
لاذع جماهيرى أكثر من كونه كاتباً
سياسيا ، ولذلك توصف كتاباته
بأنها سيربالية ، على الرغم من أنها
ضد السيربالية ، إنها تقع داخل
إطار الواقعية الصغيرة . أما
مروجيك فى تلنجو فهو كاتب
سياسى . يبحث مسرحه عن
التغيرات العصرية . لماذا كانت
أعمال مروجيك المسرحية أصملاً
مسرحية هامة ؟ . لأنها تقع بين
التيار الأول السيربالي ، والتيار
الثانى السياسى . إن مكانته توجد
داخل الممر الرابط بين التيارين .

فى تلنجو تستولى السلطة
الشابة على الحكم ، ويقتل الأبناء
الأباء ، ويخلصون من الأجداد ،
وارثى التراث القومى . يكتب

مروجيك - شيما بعد - مسرحية
« المهاجرون » وتعد هى كذلك
مسرحية سياسية .

لقد كبرنا معا ، وأعطيت لنا
فرصة التعبير حين كنا نعتقد
أننا قادرون على التعبير الحر فى
الفن ، فى الوقت الذى اتأنت لنا
السيربالية فيه ، فى أكتوبر عام
١٩٥٦ ، الفرصة للتعبير رسمياً عن
أنفسنا ، عندما تولى جومولكا
السلطة .

إن مروجيك فى هذه الأعمال
يستلم قضايا بولندية بالرغم من
أنه كان يعيش فى المهجر .. وحتى
بعد أن تحررت بولندا لم يعد إليها ،
لكنه - مع ذلك - يكتب بشكل
حميم عن القضايا والمشاكل
البولندية السياسية والاجتماعية .

أما هافيل ، عندما سيصبح
ثانية رئيسا للجمهورية التشيكية ،
فإنه سيكتب « بورترىيا » ،
شخصيا ، ولا أومن أنه سيكتب
دراما . كما أئنى لا أعتقد أن
هافيل كاتب بعيد النظر . فى بولندا
عندما انشغل بعض الفنانين الكبار
كثيراً بالسياسة لم يعودوا ثانية
مبدعين .

إنهم منشغلون بتمثيل بلادهم ،

وليس بفهم . وليست هذه هي المرة الأخيرة التي يخسر فيها المثقفون معاركهم مع أصحاب السلطة . على كل فنان ومفكر أن يلغزم بقضيته ومكانته .

حجازي : نعلم أن اهتماماتكم كبيرة بالنصوص الكلاسيكية مثلما ذكرتم . فقد قدمت دانتى وسيرفانتيس وفيسبانتسكي وغيرهم . هل نفهم من ذلك أن هذا حزين للماضى ، اتريد أن تظهر في أعمالك المقارنة بين الماضى والحاضر ، عن طريق الصياغة العصرية للنصوص الكلاسيكية ؟ اتريد أن تظهر يؤس الحاضر ، أم أنك تريد — على العكس — أن يشير الماضى إلى المستقبل ؟ هل تقوم بتأويل الماضى لتعيد نصيره ؟ وهل هذه المحاولة هي ناتج الإحساس بذهاب الماضى وانتقاضه ؟ هل تريد أن تعقد صلات مرة أخرى بين حاضر المسرح وماضيه ، حاضر الثقافة وماضيه ؟

شايينا : النص الذى يتسم بشموليته الإنسانية هو نص جيد ؛ إنه بالنسبة لى شعر ، والشعر منفتح على العالم أكثر من اللغة

الواقعية التى تبحث فى اللوائح المقيدة عن الحقائق المحدودة التى يعيش داخلها الإنسان .

إننى أقوم بممارسة الفن الذى لا يعتمد فقط على تلك الحقائق ، فهى لابد أن تصطدم بالجمهور عبر الاستمارة الفنية . ولذلك إذا اصطدمت حقيقة بحقيقة أخرى ، دون اشتراك الإنسان فى هذا الصدام ، فإن ذلك ينشأ عنه شكل هلامى لا معنى له . إنه صراع بين الحقيقة والشعر . ولذلك اختار نصوباً لها طابع استعارى ، والشعر هو مادة مفتوحة . تمكنتى من أن أجد نفسى ، تمكنتى أن أصبح داخلها بطلاً .

إننى فى معظم الأحوال لا اختار نصوباً درامية ، ولكنى اختار نصوباً أعيد صياغتها من جديد . إن الكوميديا الإلهية مجرد إلهام لعملى ، لكنها لا تعرض « بورتريه » لدانتى ، كما أننى لا أعرض « بورتريه » لسيرفانتيس الذى ألف رواية واقعية . لقد اعتبرنى النقد بريها هجياً ، لأننى أكتب سيناريوهات ذاتية لأعمال أدبية ذات طابع إنسانى عالمى . إننى لم أقم بهذه الفعلة ،

لأننى ضد فكر سيرفانتيس أو لأننى ألق بالرصدا ضد كوميديا دانتى ، ولكننى أقوم بتقديسها بشكل يتناسب مع ذاتى .

الدراما المسرحية هي إن تكتب افولاً ! لم يكن فى دانتى أدوار مرسومة ، كان مجرد نصوص ، أفكار . اخترت منها الأفضل ، ثم استلهمت الفكرة الرئيسية لدانتى الذى أصبح طريقى « العليلين » الذى أسير فى أشواكه عبر رحلتى الإنسانية كى اتظهر ويتظهر مسمى جمهورى .

ولا تعتمد رؤيتى على رواية دانتى الأصلية ، كما كانت فى العصور الوسطى ، ثم فى عصر النهضة .

عندما قدمت عرض الافتتاح الأول فى فلورنسا كتبت الصحافة الإيطالية : « إن دانتى الجيرى أصبح عبر إخراج شايينا أكثر عمقا ونضجا ، زاهراً بالخبرات والمعالجة البشرية لخمس قرون من الزمان إلى الأمام !! » . لم يثر أحد منهم ، لم يسألنى ناقد متلفس : لماذا قمت بتبسيط العمل الأدبى الذى يعد للitaliensيين كالإنجيل ؟ لم يتمنى العلماء

والفلاسفة الإيطاليين بلأى لم
أحترم نبيهم دانتي !!

عندما بلغت السبعين من
عمرى ، قدمت فى العام السابق هذا
العرض الهام الذى كان بمثابة
إنهاء مرحلة زمنية من الإبداع
المسرحى خلال أربعين عاما ، غير
منقطعة . لقد قمت بإخراج دانتي
من قبل اللان ولليوغسلاف ،
وكان التفسير البولونى هو
التفسير الرابع لدانتي ، كنت أحلم
بأن أتقدم بحقيقة تجارى ،
وغيرتى المسرحية ، خطوتين إلى
الامام . كان دانتي - من خلال
التناول الفنى الأخير له - متخفا
بالمرارة أكثر من تلك العروض التى
قدمت من قبل .

فالطبل - دانتي - هذه المرة فى
حالة ذهول وذهشة دائمة ، وأماله
الصغيرة تنحصر فى الحرية التى
يحلم بها دوما ، ويمكن لى القول
بأن هذه المرارة هى تعبير رمزى عن
جهدى وعملى الفنى الذى إنجبه نحو
مسيمة من الضياع .

أعتقد أننى مثل دانتي قد
افتقدت إمكانية الدهشة الفنية .
فى عام ١٩٨٢ - فى أثناء حالة
الطوارئ فى بولندا ، والوقوف

بالرصدا ضد المثقفين والفنانين عبر
النظام الحاكم الشمولى ، فى خطة
للانتقام من الشعب البولندى الذى
كان ينتفس الحرية ، ويتفنى
بخيبتها ، جوعا للوصول إليها -
أستقلت من عمل آنذاك كمدير
لمسرحى ، وتخلت من منصب
الاستاذية بالاكاديمية . أطلق على
هذه المرحلة «الاتزال الداخلى»
كان هذا هو موقفى داخل
المعارضة .

حسن طلب : كان يحركه
الإحساس الميتافيزيقى ، ولكنه
فى الوقت ذاته يتحدث عن
الموضوعية ، أشعر بالخوف من
المزج بين الإثنين ، التى قد
تحيلنا على الفور إلى الخبرة
الدينية . فإلى أى حد كانت هذه
الميتافيزيقية قريبة أم بعيدة
بهذه الخبرة الدينية ؟ وإلى أى
حد ترتبط بميتافيزيقيات لخرى
لإيسن - على سبيل المثال -
عندما نقرا له مسرحيته : « عندما
نُبعث نحن الموتى » ، وغيرها من
الأعمال .

حجازى وإلى أى حد ترتبط
هذه الميتافيزيقية بميتافيزيقية
بيكيت على سبيل المثال ؟

شابيننا : أنا لا أتكلم عن الدين ،
ولكنى أتكلم عن العقيدة . أنا أؤمن
بالإنسان الآخر ، ولا أؤمن
بالسياسة ، لأنها دائما ما
تخوننى ! ليست لدى ثقة فى
السياسة ، من حقى أن أؤمن بما
أشاء ، وبمن أشاء .

أعتقد أن البشر ينقسمون إلى
فئتين : برابرة ومنقوفون . إننى
أدرك إلى أى الفئتين أنتهى ! لكننى
سأقف دوماً مع المنحترمين ، وليس
مع القطة .

لذلك أتمم بليكتاتسى الذى
انتحر ، ومايكوفسكى الذى انتحر
كذلك . ودانتي بمسرحه نحو
الجحيم هى انتحار ، سرفانتيس ،
ودونكيخوته أيضا ، شوع من
الانتحار كذلك .

من الصعوبة بكان التحدث عن
الفلسفة الميتافيزيقية ، فإى
فلسفة نمضى ؟ كيركجارد أم
نيتشه ! نحن نكلم إذن داخل
إطار الفن ، عن تلك الميتافيزيقية
التي تقود الفنان إلى المجهول ،
تؤدى به إلى السير نحو تلك
الطرق غير المعروفة لديه بعد !
نحن نصور لوحات ، نكتب كتباً ،
نؤلف موسيقى ، وفقا لرؤانا

الذاتية التي تتصور عالما وفق هواها . وهذا هو سر الفن : إنه يمتد إلى تلك البحور الميتافيزيقية كي يعبرها وربما يفوق فيها حتى الأعمق ، وأحيانا يصل إليها عن طريق السحر ، عبر عالم العقيدة .

إننى في عروض المسرحية استثير الموت من أجل الاقتراب أكثر من الحياة ، أقوم بالدعاية الكبرى للموت ، لذلك لا يحاول الاقتراب منى . يذكرنى هذا بالضبط بمحاذاة فلوسنت اصام فيسوتوليس . لذلك إذا أمنا بأنه ليس ثمة قضايا نهائية ، قضايا مثل الحب الإنسانى الذى لا نهاية له ، بين غتى وفتاة ، أو ذلك الحب الملق ، لإننى أرى أن مثل هذه القضايا لا يستحق أن يبذل فيها الفنان جهدا .

الفن هو نوع من التركيب الفنى ، إنه تركيب للحقائق . لن أتحدث فى فنى عن قصص حب فاشلة ، فليست هذه هى المعاناة البشرية التي أعنيها ، ويهمنى إيصالها للمتفرج . تعرفون بالطبع مسرحيتى : « كما ترون » و « هاملت » لشكسبير ، أيهما

تختارون ؟

حسن طلب : هاملت !

شاكسبير : من المؤكد ذلك . لأنها تتحدث عن عالم ميتافيزيقى « وكما ترون » فهى مسرحية لا يعنىها هذا العالم . عندما يريد الفنان أن يقدم شيئا ، يستهدف فيه إرضاء ذوق المتفرجين ، فإننا سنصل إلى طريق مطلق . لا أستطيع أن أقدم هذا النوع على الرغم من أن المسرح يتكون من شبك تذاكر وجمهور . لا أستطيع مع ذلك أن أقدم هذا النوع من المسرح الذى قد أكلف بتقديمه .

عندما قدمت دانتي فى بولندا كان الجميع يصرون دانتي الجبرى ، بينما كان الإيطاليون لا يعرفونه معرفة صحيحة .

لقد اهتم الجمهور بالعرض المسرحى اهتماما كبيرا ، لأننى أقمت الجحيم فوق الأرض . إن دراما « فى انتظار جودو » لبيكيت تدعو إلى نفس المعنى ، لذلك نحن نعد بيكيت مؤلفا كلاسيكيا مثل دانتي . لم أتعامل مع دانتي ولا سرفانتيس وغيرهما ، باعتبارهم كلاسيكيين ، ولكنى باعتبار أن أعمالهم أعمال معاصرة .

لقد اخترت منها ما له علاقة بى

اليوم ، فى عصرنا ، وأنا إنسان عصرى . على هذا الأساس أستطيع أن أفسر الخروج من الموضوعية إلى الذاتية .

أنا لا أقوم بتصميم أزياء تاريخية فى « دانتي » ولا فى « ريليكسا » ، فهى أعمال تتحدث بلغة إنسانية شاملة يلهمها الهندي والمكسيكي والأمريكى ، بمفاهيم متباينة . إننى كمخرج وكؤلف لسيناريوهات أعمالى المسرحية ؛ أبحث عن وسيلة للتفاهم مع جمهورى . لذلك أترك فى أعمالى مساحات تجعل المتفرجين يشعرون بأن لهم الحق فى شغلها ، فى أن يشعروا بأنهم متحمسين لما يرونه ، مشتركون اشتراكا جسديا وروحيا فى العرض .

عندما قدم إنى جروتولفسكى مسرحية « اكروبوليس » لآتاتون معه فى إخراجها ، وبى وضع التصميمات السينوغرافية لها ، قلت له : إن اكروبوليس لها مدلولاتها فى ثقافتنا الأوربية ، إنها تعنى للبولنديين قلعة « هال » العتيقة ، بعاصمتها القديمة كراكوف ، إنها تمثل التراث الفكرى والثقاف البولندى ، إنه تمثال الماضى ، قلعة الملوك . عندما

كانت بولندا دولة كبرى مؤثرة في أوروبا ، كتب فسيافسكى هذه المسرحية ، عندما كانت بولندا تتبع في برائن الاحتلال الأجنبي . تحدثت مع جروتوفسكى ووصلنا إلى فكرة جوهرية ، هي أن تاريخ بولندا يبدأ من الآن من جديد بعد نهاية الحرب العالمية الثانية . وإن كل ما كان أصبح أسطورة ، وبديلاً عنه ، نشأت الدولة البولندية الجديدة .

أما أنا فباعتباري فنانا تشكيلياً سينوغرافياً ، أقوم معه بإخراجها ، وأصمم أزياءها ، فقد أخبرته بأننى لن أصمم أى أزياء تاريخية على الإطلاق . نحن نقدم «أكروبوليس» اليوم على هذا الشكل : بولندا فقيرة وقد خسرت معركتها ؛ ولم نتخلص بعد من تلك الانقاض بعد الحرب ، لم نتخلص من الأسلاك الشائكة ، لم تتحرر بولندا بعد ، وعلينا أن نرى المخرج عبر أكروبوليس كيف تتخلص من أجل الحصول على الحرية الآن ، لأننا قد تخلصنا من احتلال قديم لنقع في احتلال جديد .

ووافق جروتوفسكى على اقتراحاتى ، لقد اقترحت المساحة / الفضاء لأكروبوليس ،

١٢٦

ووضعت المتفرجين والممثلين في عالم واحد ، لا توجد خشبة مسرح ولا صالة متفرجين منفصلتين ، المتفرج والممثلون في فضاء موحد للفنيتين .

حسن طلب : إن السرى الميثافيزيقية في المسرح المعاصر شديدة التباين ، هناك مثلاً ميثافيزيقية « إيسن » في (عندما نبعث نحن الموتى) وميثافيزيقيا « مارسيل » في (رجل الله) والأمثلة كثيرة ، ولكن السؤال هنا يدور حول موضوعية الرؤية الميثافيزيقية ، إن « موضوعة » الميثافيزيقيا ، تعنى هذا الانفصال عن الذات ، وبهذا المعنى تصبح رؤية دوغماتية . فكيف لنا أن نحل هذا التناقض ، فالميثافيزيقيا لها علاقة بالمجهول الذى ننشده من أجل اكتشافه ، واكتشاف مناطق يكر مجهولة . وهى بهذا المعنى هم ذاتي للفنان . ولكن أن تكون موضوعية كما قلتم فهذا امر غريب بالنسبة في .

شايينا : إن الميثافيزيقيا تؤدي إلى نوع من المزج والغوص ، بل إن لها منطقاً الفنى الخاص الذى يخلق منطقاً لا منطقياً نتعرف عليه في الحركة السيربالية ، وحركة « الداديزم » ، مما يؤكد أن

الإنسان لا تحكمه اللوائح المنطقية والقوانين الثابتة ، إنما يحكمه اللا منطق ، ولذلك فإننى أبني عالماً مسرحياً تحكمه التناقضات ، أربط الشيطان بالإله ، في شكل تقليدى أضع فيه اللون الأسود ، مع اللون الأبيض ، وأمزج بين اللونين لأخلق لوناً رمادياً ، يمثلنا ، لأننا ميراث ممزوج من الشر والخير ، والفن هو صلاة كل فنان .

حجازى : ننقل إلى المسرح المصرى ، لا أدري إن كان الفنان شايينا يعرف أننا نعيش في أزمة خانقة ، لأنه إن كان لدينا مسرح كلاسيكى ، مسرح قومى ، مسرح جيد بمختلف إبداعاته ، فقد فقد هذا المسرح كثيراً من إمكانياته وقدراته الفنية سواء في كتابه ، أو في مؤلفيه أو في مخرجيه لأسباب كثيرة ، أهمها هزيمة ١٩٦٧ ، لقد زلزلت هذه الهزيمة ضمير المصريين ووجدانهم ، وكانت لها تأثيرات روحية على فنانيه ، وقاضرات ماديه وموضوعية . تأثروا هدم كثيراً من الأسس التى قامت عليها الثقافة ، وقام في مكان المسرح الذى أنهدم ، مسرح آخر ، مسرح تجارى منقطع .

ثمة تجارب طليعية ، وهي تبدو في تجارب عشوائية بلا أساس ، وليست نتيجة تراكم خبرات ، وأظن أنها تجارب منقولة أكثر من كونها إجابة فنية وإنسانية . المهم إذا استطاع الفنان شايينا ، وله تجربة عريضة - في هذا المجال ، فقد عملت في مسرح « نوكا هونا » حيث لا يوجد جمهور للمسرح ، واشتغلتم كذلك في كراكوف بالمسرح القديم . كما مارستم كذلك التجارب المسرحية الطليعية بمسرح (ستديو) . لو طلبنا منك أن تضع خطة إنقاذ المسرح المصري من الدمار ، فما نصيحتك ، خاصة إن ما نعتيه بالمسرح الجاد هو المسرح القومي أي : مسرح الدولة .

شايينا : نحن الآن في بولندا نمر بالمرحلة نفسها ، ونقضي رويدا رويدا على المسرح الجاد ، نحن نقدم مسرحا للجورجوازيين . فالمسارح تُغلق من الدولة ميزانيات ضئيلة ، وعليها أن تكسب ، لذلك بدأ الجميع يقدمون كبرياتهم وموزيكيول ، كما يقدمون مسرحا قريب إلى « الاستريتيث » ، أي ليست هناك

قيمة فنية .

انتهى مهرجانكم بلقاءات مع المسرحيين الأوروبيين ، ومسح المسرحيين المصريين والعرب ، وكان من الممكن أن تتاح الفرصة لهذا اللقاء ، لأن ثمة مشاكل موروثة لديهم لا تحتاج إلى لغة . النقاش كان يمكن أن يدور حول الشعراء ، حول المؤلفين الموسيقيين ، حول المخرجين والممثلين : أي فئة المثقفين المسرحيين .

وسبتم هذا اللقاء دوما حتى لا يشعروا بالانعزال . لا بد من حماية مسرحنا من الإقليمية ، فإذا لم أتعاش مع القضايا الإنسانية في العالم ، إذا لم أعرف شيكسبير ، ولم أقرأ نصوص أيسخيلوس وغيره ، فإن مسرحي لا يعني شيئا .

لقد تعلمت الفن بداية من الأهرامات وأبي الهول ورمسيس الثاني من الثقافة المصرية القديمة ، فإذا كان في مصر عدد من الدارسين الجامعيين يصل إلى مئتين وخمسين ألف طالب وطالبة ، فمن الممكن أن تحاربوا العالم كله بعلمكم وثقافتكم ؛ إنها قوة عاتية للتغيير .

المسرح يعني أن يقدم عروضاً ، والأمر الذي لا جدال فيه أن المسرح المصري يقدم درامات مسرحية مصرية ، درامات عربية ، كما نقدم في بلادنا عروضاً مسرحية لمروجيك وروجيفيتش وغيرهما .

إنها قضية تعليم الفنانين والمبدعين القيام بتقديم سلسلة من اللقاءات والندوات في الجامعات ، تتخذ طابعاً دولياً عاماً .

إن تعليم التاريخ والثقافة المصرية والعربية ينبغي أن يتم في المرحلة الثانوية ، أما التعليم الجامعي ، فعليه أن يتولى رسالة تقديم الفكر والثقافة العالميين . يمكن لكم تقديم مناهج أدبية تعنى بدراسة المسرح التقليدي والقومي ، وذلك في المدارس الثانوية . ولكن في اللحظة التي نرى فيها العالم يمتزج في وحدة واحدة ، تتحقق عالمية النظرة وشمولية الرؤية .

إنكم تسافرون إلى أوروبا وإلى أمريكا ، كيف يتأتى لنا أن نتحدث عن الثقافة الإقليمية .

إن البشر يتعرفون على العالم أثناء ممارسة الحياة ، وهم أكثر تواسلاً بأنفسهم ، ربما بدرجة

أكبر من التعرف عليه من خلال الفن .

شاهدنا ببكيت في مولدايا ، لم يكن يمثل أوروبا بالتحديد ، ولم يكن تقليداً لشكل من الأشكال ، ولكنه كان صادقاً معبراً عن نفسه ، لذلك كان عرضاً اتخذ سمة اللغة الإنسانية العامة .

شاهدنا عرض لبتان الذى اعتبرناه الفضل العروض المسرحية . إننا نكتشف في هذا العرض قدراً من التأثير بتيارات مسرحية عالمية ، لكن النص المسرحى في هذا العرض لم يقرر نجاحه ، من الواضح أنه شمة فرضية شكلية متأثرة بالمسرح التشكيلى ، ولكن ليس من المسرح الأدبى .

لا يعنى هذا على الإطلاق اننى اقترح « موديلاً » مسرحياً واحداً ، لكننى اعتقد ان هناك مؤلفين عصريين مثل سروجيك ورو-جيفيتش ويونيسكو يستطيعون أن يقدموا الكثير من أجل تطوير مسرحنا المعاصر ، بل إننى أجزم أن مؤلفين مثل هؤلاء ، ومعهم فيكتوري ، يقدرون أن يحدروا مسرحنا من أغلال المسرح الطبيعى

ويقوده .

لقد التقيت ببونيسكو في لقاء دولى في لندن ، منذ أربع سنوات مضت ، دائماً ما كانوا يسألونه ذات الأسئلة .

اجابهم : « المسرح هو العبث على إطلاقه » .
المسرح إذن عمل عبثى وليس واقعياً .

إن ما تقدمه فوق خشبة حياة متصورة ، وليست حياة واقعية . من الضرورى القيام بالمغامرة الفنية ، أن نسمح بإيجاد قدر من الاستثارة والاستقرار داخل الوسط الفنى وبين المثقفين .

في ظنى أن جمعا عظيماً من المتعلمين الشباب الذى يصل عددهم إلى مائتين وخمسين ألفاً من الطلبة الجامعيين ، يمكن أن يؤثروا بتواجدهم داخل العمل المسرحى ، في تشكيل الحركة المسرحية المصرية .

لقد شاهدنا بعض العروض المسرحية ، وهى ليست عروضاً متكاملة فنياً ، فهى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمناسبة أى بالمهرجان ، وتحدث بلغة مسرحية أقرب إلى الدعاية . ربما تحصل مضامين

جيدة ، لكن المطلوب أن تكون تصورها مسرحية وليست أدبية إنشائية .

لا بد أن يتكاتف الكتاب المصريون والعرب من أجل تقديم أعمال إبداعية فنية .

إنما إذن قضية ثقافية من الطراز الأول : في حاجة إلى ممارسة وتنظيم ولقاءات دولية . إن مهرجاننا كهذا وقد بلغ من العمر أربع سنوات يبدو كالطفل قصير ، الذى يرتكب أخطاء ، ويحتاج إلى مزيد من الإصلاحات والتحديثات ، كأي مهرجان في بداياته .

إن مواقع مصر الجغرافية لا ينحصر فقط في مدينة القاهرة ، بل تمتد رقعته لتصل إلى أطراف العالم العربى . فإذا كان الفن تضالاً من أجل الحرية ، فهو تضال كذلك ضد الرقابة ، بكل صورها وأشكالها المخفية .

لقد يتحدث الناس عن بعض الأمور في هس ، ربما تخوفاً من المخاطرين ، لكن الصمت يعنى هنا الدفاع السلبى عن حياة الإنسان المصرى المعاصر . إنه في حاجة للحفاظ على حرية أى على حياته .

لقد أصبح عالمنا متقدماً ، وعلى

المتفكرين أن يفكروا بنفس هذا القدر من التفتح والنضج .

التجريب ليس مصطلحا سيئا ، بل إنَّ أيَّ عمل فني ، وأيَّ ممارسة تطبيقية ، ترى في التجريب ضرورة .

لم يتناقش المسرحيون العرب حول هذه القضية - حول مسرحهم : كان البعض يتحدث عن التجريب بمعناه الذي يعتبر أن التراث والتقاليد وسيلة ، وأن الحفاظ على الشخصية القومية هدف . وقد يرمى ذلك إلى الانغلاق داخل الذات العربية ، مع تقديري لكل هذه القيم الإنسانية العامة التي تنتمى بها الحضارة العربية في تراثها .

إنني أشعر بأنه لا بد لنا من حماية أيَّ مهرجان يسمى فيه المسرحيون إلى تقديم الجديد والأصيل لجمهورهم .

وفي تصوري أن مصر تلعب دورا طليعيا في تشكيل مسار المسرح العربي . ذلك يستلزم تربية الشباب فنيا . لقد قامت في بلادنا تيارات مسرحية تجريبية عندما كان المسرح التقليدي في أوجِه

وغفلاته ، لذلك خرج التجريب في خطه المعارض لهذا المسرح .

وكما قلت ، فإن المسرح التقليدي للمدارس الثانوية ، والشباب بقلوبهم ورؤاهم الجديدة ، يريدون مسرحا طليعيا وجديدا . لا بد من القضاء داخل الشباب المصريين على حالة الخوف واللاجرة في الإبداع الفني ، لا بد من التخلص من حالة الاغتراب التي تقبع داخلهم ، من الشعور بأنهم اتليميون غير منفتحين على العالم ، لا بد من وجود أولئك الثوريين المتسمين بالخيل الفنى من أجل القضاء على المألوف . ينبغي أن يعرف شباب المسرح أن الطريق الوحيد هو المعرفة ، وعمق الرؤية ، والشجاعة في التفسير والتعبير .

كان مفهوم المسرح دائما من مفردات المسرح ذاتها . فالمؤلف عندما يكتب عن الحب فإنه لا بد أن تتواجد المرأة بجوار الرجل فوق الخشبة دون حجل . فمن غير المعقول ألا تكون المرأة مُشاهدة فوق الخشبة ولا في الحياة . المرأة اليوم حرة .

إنني من أسرة كاثوليكية ، أرافق أحيانا زوجتي للذهاب إلى الكنيسة . ويبدو الأمر بمرته كما يقول دانتي في « الكوميديا الإلهية » : « أهي العقيدة أم السلا عقيدة . إن هذا يفتت رأسي !! » .

وهذا هو سر ضياع البشرية جمعا ، أن يؤمن الإنسان أو لا يؤمن ، لا بد من رغبة الإنسان المتعطشة في المعرفة كالتعرف على ما يريد . فالحب الذي لا يُشاهد ، ليس حبا . إنها مشكلة هامة لأنها كذلك دينية .

المثلات عندنا تعان فوق الخشبة . تمنحهم الحرية القدرة على التعبير عن أنفسهم ، كما يُطلب منهم . ثم بعد ذلك ينهبون إلى الكنيسة ، لا لأنهم مؤمنات ، ولكن لأنهن حرائر .

إذا لم يكن ثمة إثم إنساني ، إذا لم يكن هناك ذلك الهلجس الشيطاني ، فإن الإله سيتوقف عن وجوده ، لأننا جميعا سنؤمن به فقط ، لن تكون لدينا أية شكوك فيه ، وأصبحنا جزءا منه . فالحياة هي في صورتها الديالكتيكية ، في ثنائيتها .

ولذلك فإن هذه الندوات ، وتلك الدراسات واللقاءات الحميمة لرجال المسرح ، ستدفع بالقضية المسرحية إلى مسارها الطبيعي .

ليس لدى أي شيء عندما يطلق عليه «نحو ثقافة عربية موحدة» ، ولكنني عندما أصبحت عضوا عالميا داخل الفريق الإنساني الدولي ، أصبحت على قناعة كبيرة مع نفسي بواسطة فني ، الذي جعلني أدرك أنني مفهوم من قبل الآخرين ، وأن الفنان غلبي بغنه ؛ ولهذا السبب لم أخسر روحى .

لا يوجد مسرح قومي ومسرح لا قومي . عندما كنت ، منذ أحد عشر عاما ، في «كاراكس» ، أشاهد مهرجانا مسرحيا ، انمقد في نهايته مؤتمر يمثل مهرجان المكسيك بأكمله . احتفل الشعب بهذا المهرجان المسرحي باعتباره طقسا شعبيا . أرادت أمريكا الجنوبية أن تصنع ثقافة تمثل منطقتها فقط ، ودار نقاش آنذاك قريب من تلك المناقشات التي دارت في كواليس المهرجان التجريبي المصرى ، حول المسرح العربى . لم يبتق عن هذا ، الكثير من النتائج ، داخل أمريكا

الجنوبية ، وخاصة حول ما ينسب عليه بيقليمية الثقافة . ولم تؤت هذه الندوات العربية / العالمية بنتائج فعالة وفعلية في مهرجان القاهرة ، مما يثبت أن الثقافة ليس لها حدود جغرافية .

من الذى يقيم الحواجز والاسوار إذن ؟ السياسى !! .

وما الذى يفعله الفنان حتى يكسر هذه الحواجز ، ويتخطى تلك الاسوار ؟ .

إن الثقافة للجميع ، وهى مصنوعة من قبل البشر ، بصرف النظر عن الهوية .

هوامش :

عام ١٩٣٢ و « الحصة الواحدة تحت لافتات الحزب » عام ١٩٣٧ .

(٧) فييكاتسكى : Stanislaw Ignacy Witkiewicz (واسمه المستعار فييكاتس) (١٨٨٥ — ١٩٣٩)

كاتب دراما — رسام — مَنَظَر مسرح — فيلسوف . وهو صاحب التتار الذى أُطْلِقَ عليه « بالشككين » داخل بولندا تتصف دراماته بالسمعة الجروتسكية / الفانتازى . من أهمها « الأم » و « المجنون والراهبة » و « في قصر صغير » .

(١) برونو شولس : Bruno Schull (١٨٩٢ — ١٩٤٢) روائى وفنان جرافيك ، درس الفنون التشكيلية في فيينا . كان مرتبطا بتيار المداة في الفن التعبيرى . تمتوى أعماله الأدبية رؤية ساخرة تتسم بصيغتها الفانتازية ، تتخللها مونتيلات ذاتية وتفاصيل الحكمة اليمية للاقليات التى تعيش داخل المدن الصغيرة البولندية . يرتبط نسج أعماله بطابع الأحلام ويبرز اللاوعى . من أهم أعماله : « دكان القزح » و

مهرجان

الإسكندرية السينمائي الدولي الثامن
سليباته وإيجابياته

واخص بالذكر فيلمي «عصفور على السطح» التونسي و «جون وباري» الأمريكي.

تمثلت إحدى إيجابيات المهرجان أولا في تكريم رائدين من رواد السينما المصرية، واحدة من الرعيل الأول وهي الفنانة ماري كويني والآخر من الرعيل الثاني وهو المخرج عاطف سالم. وقد بدت الفنانة ماري كويني في حفل الافتتاح في قمة تألقها (عاما)، بل بدا عاطف سالم أقل منها شبابه وكأنه يقاربها في السن رغم الفارق. وقد سعد الجمهور والنقاد والصحفيون بمواقفتها على حضور معظم عروض المهرجان

١٣١

للولايات المتحدة ١١ فيلما والباقي أكثره مورس بين أوروبا الغربية وأوروبا الشرقية. لم يشترك من الدول العربية إلا لبنان، ومن آسيا الهند والصين، أما السينما الأفريقية فقد غابت تملما. وقد منعت الرقابة خمسة أفلام من العرض، ثلاثة للولايات المتحدة وهي: «خلق الله المرأة»، «زهرة الأوكيد»، و«الخطوة» والفيلم الروسي «الزنج الثالث»، ثم الإيطالي «العودة إلى أفريقيا»، بحجة أن بها الكثير من العري. وواضح أن الرقابة لا تطبق المقاييس نفسها على مهرجان القاهرة السينمائي لأن مهرجان العام الماضي قد حفل بالكثير من أفلام العري

لا شك في أن مهرجان الإسكندرية السينمائي يملا إحدى الفجوات التي يحتاجها محبو السينما ولا شك أيضا في أننا نحتاج إلى العديد من المهرجانات السينمائية لكي نسد فجوات أخرى. فنحن في حاجة إلى مهرجان للسينما العربية، وآخر للسينما الأفريقية، وثالث للسينما الآسيوية ورابع لسينما العالم الثالث... الخ. ويوجد أي مهرجان فني هو في حد ذاته عمل إيجابي وإضافة حتى لو شابه بعض القصور.

عرض المهرجان ٥١ فيلما عربيا وأجنيا على مدى أسبوع. كان نصيب مصر ١٢ فيلما ونصيب

وياهتمامها للتعرف على ما يقدمه أبنائها وزملائها في الحفل السينمائي . كانت لفظة كريمة وجميلة من إدارة المهرجان أن تطبع وتوزع كتبيا عن حياة ماري كويني ومشوارها الفني وبه قائمة كاملة لكل ما قامت به من أفلام إنتاجها وتمثيلا مؤلفة بالتواريخ ، والكتب من إعداد الناقد هشام لاشين . ولما كان تكريم ماري كويني فرصة لا تعرض لعرض بعض أفلامها على الجمهور المصري فلا ندرى لماذا حرمتا المهرجان من هذه الفرصة .

كانت كلمات الفنانة ماري كويني والمخرج عاطف سالم في ليلة الافتتاح تعبر عن الوفاء الأصيل وبقى الفنان المصري . فقد أصرت ماري كويني على إرجاع الحق إلى أصحابه . فقدمت شكرها إلى صاحبة الفضل الأول في تقديمها للسينما وهي خالتها الراحلة أسيا داغر . لما عاطف سالم فقد قال إن الإنسان يكرم مرة واحدة وأنه لحسن حظك قد كرم مرتين ، مرة حين كرم كسخرج والأخرى حين كرم في نفس اليوم مع الفنانة الكبيرة ماري كويني . فتكريمه معها هو تكريم مضاعف له .

أما الخطأ الذي وقعت فيه إدارة المهرجان فهو السماح باشتراك بعض

الأفلام المصرية التي لا يمكن لها تحت أى مسميات أن تشتبك في مهرجان نظرا لهبوط مستواها الفني والفكري هبوطا يدعو إلى الرثاء . وأبرز مثل هو فيلم « الشعاب » لمخرجه أحمد السبعلاوى . هو فيلم إذا كان لا يليق عرضه في مهرجان فهو أيضا لا يليق به كسخرج له بعض الأعمال الجيدة . وإذا كان الفيلم قد أساء إلى المخرج فهو أيضا قد أساء إلى الفنان القدير والكبير كمال الشنولى وما كان يجدر به أن يقبل دورا يمسو إمكانياته الفنية المميزة ويشوه رصيده الفني الطويل . والفيلم باختصار لا يقول شيئا . فهو فيلم بلا قضية ولا أداء جيد لآى ممثل بما فيه كمال الشنولى والسيناريو مفكك ومهلل ويعتمد اعتمادا مطلقا على جسد ومفاتيح الراقصة فيفى عبده .

أما المخرج علاء كريم فقد امتعنا لعدة سنوات بأفلامه التسجيلية المميزة مثل « رشيد » و « القلعة » و « الإسكندرية » . ولكنه أصابنا بخيبة أمل في فيلمه الروائي ٨٥ جنيفيت . ورغم أن هناك فرقا بين فيلمه وفيلم أحمد السبعلاوى فهو على الأقل يريد أن يقول شيئا ، كما أن أداء الفنانة وغدة كان أداء جيدا ،

ولا سيما أنها ظهرت في معظم المشاهد بدون مكياج ، واعتدت فقط على قدراتها الفنية ، إلا أنه وقع مثله مثل بقية المخرجين في براثن السينما التجارية . قدم علاء كريم سينما المخدرات والثالث الشهير : الزوجة الجميلة والنزج الكريه والحبيب الوسيم الذى ماتت زوجته وله أم وابنة يتطلقان بالحبسية الطيبة التي نكتشف فجأة في نهاية الفيلم أنها تاجرة مخدرات عن أم وأب يتاجران بالمخدرات . أراد المخرج أن يقول إنه من الممكن أن يعيش إنسان مع إنسان آخر لسنوات طويلة دون أن يكتشف حقيقته ، ولكن الفيلم يصيب المتفرج بالبليلة . فالمتفرج لا يستطيع أن يفهم لماذا تزوجت زوجها وهي لا تحبه وهي المرأة القوية الجميلة الفنية ، وليس لديها أى صعوبات تجربها على الزواج منه ؟ ولا لماذا تصفعه بالقم في كل مرة تراه فيها ؟ ولا لماذا يقبل هو هذا ، وهي لا « تكسرينه » بشئ حتى لقد بدأ أن كل وظيفته في الفيلم هو أن يصنع ، ولا لماذا لا تطلب الطلاق مادامت حياتها قد تحولت إلى جحيم ، وهو جحيم لا نراه ولا نشعر به على الإطلاق ؟ كما لم نستطع أن نفهم كيف اكتشف البوليس أن زوجها تاجر للمخدرات ولم يستطع أن

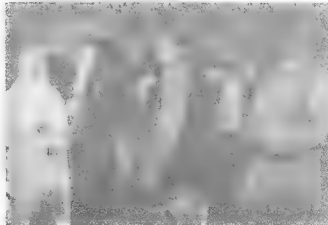
يكشف في الوقت نفسه أنها أيضا
ثائرة مخدرات وابنة تاجر مخدرات
مشهور والام أيضا معلمة مشهورة
كل هذا التخبط من أجل أن يستمتع
بمفاجأتنا بهذه المظومة في آخر
مشهد .

وتركتنا دون أن نعلم مع من هو
وعد من ، وما هي الشخصية
المطلوب منا أن نتعاطف معها أو أن
نرفضها ، فكل الأشياء قد اختلطت
وكل القيم قد تساوت .

طغى على السينما المصرية عنصر
الجريمة والانتصاف والعنف
والمخدرات مثل السلام لهيب
الانتقام ، والقوى الرجال ، وعيون
والصقر ، واغتيال أحلام صغيرة ،
والثعالب ، ٨٥ جنائيات ، والذئب .

وطغت الشخصية السلبية المنهزمة
على أبطال السينما المصرية فبدأ
المجتمع أو الظروف قادرة على سحق
إرادة الإنسان وتبديله وتحويله .
فتحول زكي الطيب إلى شرير قاتل في
فيلم « القوى الرجال » ، وتحول رجل
الشرطة مدحت إلى خارج على القانون
في « لهيب الانتقام » وتحول الصرول
عبد الجبار من شخصية بريئة إلى
شخصية قاسية منتقمة في « دنيا
عبد الجليل » . ولم تقدم لنا السينما
المصرية أية شخصية قوية ومتماسكة
تستطيع أن تصمد أمام إغراء المال
أو إغراء القوة أو تحارب من أجل
الحفظ على قيمها ونقائنها . ولذلك
فالمخرجة إنعام محمد علي تستحق
تحية خاصة على فيلمها « حكايات

الغريب » عن قصة الروائي جمال
الغيطاني . فقد استطاعت أن
تخرج من الدائرة المفرغة وتجر
بفيلمها وبالمثقلين من مصيدة
المخدرات والجنس والمم . ردت
إنعام محمد علي الاعتبار إلى
السينما المصرية وأعادت الثقة إلى
المخرج المصري وألغت قاعدة أن
المواطن المصري هو واحد من اثنين
أما منحرف أو في طريقه إلى
الانحراف ، وأن الشخصية المصرية
إما طيبة إلى درجة العبط أو شريرة إلى
درجة المرض أو عاشقة إلى حد
الهوس . قدمت إنعام محمد علي
شخصيات إنسانية حية بسليباتها
وإيجابياتها ، بلحظات ضعفها
ولحظات قوتها . قدمت فساد الأمم
وموت الضمائر واستغلال الأزمات
التي يمر بها الوطن وحالة الإحباط
التي يمر بها الشباب ، ولكنها في نفس
الوقت قدمت التضحية والنضال
والصمود والانتماء إلى الوطن وإلى كل
القيم الشريفة والجميلة في الحياة .
إنه فيلم عن الصراع العربي
الإسرائيلي وهزيمة ١٩٦٧ ونضال
شعب السويس وموت الأطفال في
مدرسة بحر البقر وأحلام الشباب في
الحب والعمل والوطن الجميل . التحم
الوطن بالحمية يعين الأطفال بدفء



فيلم « حكايات الغريب » للمخرجة إنعام محمد علي

جوارحهم . كان الجميع يشتركون في الرقص والغناء ، النساء والأطفال ، الشباب والكهول . وكانت هذه الحياة البدائية البسيطة الخالية من الزيف تستهوى شباب القرية الصغار فكانوا يتسللون كل ليلة لمشاهدة الفجر وهم يغفون الموسيقى ويرقصون ويغنون حتى أن إحدى الشابات الصغيرات لم تستطع أن تقاوم هذا الالتزام المتوحج بالحياة فأنجذبت إليهم ورقصت معهم ، بل حاولت أن ترحل

ضرر فإن أهل القرية بناصيونهم العداء باعتبار أنهم مفسدون نظرا لاختلاف العادات والتقاليد . كانوا يعتبرونهم الشياطين وتكثفوا ضدهم ، حتى قسيس القرية ورجل الدين المفترض فيه التقهّم والحضان تواطأ عليهم مع أهل القرية وسلطوا عليهم خراطيم المياه القوية حتى يجبروهم على الرحيل . كانت كل جريمة هؤلاء الفجر أنهم ملتحمون بالطبيعة عاشقون للحياة مقلبون عليها بكل

مشاعر الأهل والخلان . توحدت: الأغاني الشعبية والأغاني الوطنية مع بساطة الأداء وحساسية المشاعر مع الاختيار الواعي للممثلين والرؤية الأمينة لأعماق المواطن المصري لتتوحد في النهاية ملحمة شعبية تفجر وتتفجر بحب مصر .

أما السينما العالمية فقد قدمت العديد من الأفلام بعضها يحمل نفس الخصائص : العنف والجريمة والانحراف والدم . ولكن البعض الآخر قدم قضايا متميزة وبأى مستوى فنى رائع . وإذا كانت إدارة المهرجان قد قدمت أفلاما مصرية ربما قد تخرج عن إرادتها لأن هذا للأسف هو أحسن الموجود ، وأو طبقت المقاييس الفنية بدقة لما قدمت أكثر من فيلمين ، فإنها عوضت المتفرجين وقدمت لهم جرعة إبداعية عالية المستوى في السينما الأجنبية . كان فيلم الاقتراح « الشياطين .. الشياطين » للمخرجه البرازيلية دوريتا كيزيرزافكا هو أحد هذه الأفلام شديدة التميز رغم أنه الفيلم الروائى الطويل الأول لها . يحكى الفيلم عن مجموعة من الفجر الذين وفدوا على قرية صغيرة ونصبوا خيامهم في الوادى . ورغم أنهم لا يضايقون أحداً ولا يسببون أى

الفيلم المجرى ، إيما الحلو .. بيب العزينة ،

معهم حين أجبروا على الرحيل . وحين رحلوا تركوا وراءهم نفوسا حزينة لبعض الشباب الصغار الذين صدموا من قسوة أهل القرية كبارا وصغارا . ولأن طبيعة الأحداث تدور في الهواء الطلق بين أحضان الطبيعة ، فإذن الكاميرا قد أبدعت حين قدمت الخلاء اللامتناهي قدمت المخرجة مجموعة من المشاهد المبهرة لجمال وبقاء الطبيعة التي بدت وكأنها المعادل الموضعي لجمال وصفاء روح مجموعة الفجر . بدأ الفجر وكأنهم إحدى مفردات الطبيعة وجزء منها تمبهم وتحزن عليهم ، وتحيطهم بجمال خلاب . وكأنها هم يحبونها ويلبسون عليها ويلتحمون معها عزفا ورقصا وغناء . وكانت الكاميرا تتحرك بين عيين الأطفال المليئة بالفرح والبهجة ، وتلتقط أقدام النساء والرجال الكهول وهي تدق على الأرض على أنغام الموسيقى في قوة وصoice . حتى التجاعيد التي أحفرها الزمن على وجوه النساء والرجال كانت جميلة . وقد تميز الفيلم أيضا بكم من الاحساسيس المتوهجة والعواطف الإنسانية الفياضة والحياة الفوارة التي كانت تنبثق وتتدفق وتتهمر لتكتسح الجميع مثقلين ومتفرجين .

أما الفيلم الثاني الذي شد انتباه

المفترجين فهو الفيلم المجرى إيماء الحلوة ، بيب العزيزة ، والذي كان من المقرر أن يكون فيلم الانتتاح أولا اعتراض الرقابة وإصرارها على عرضه عرضا خالصا في الفندق .

والفيلم يحكي عن فئتين فقيرتين من الريف إيماء وبيب يذهبان إلى المدينة ليعلمان اللغة الروسية . ولكن بعد تفسير الأوضاع السياسية والاقتصادية في البلاد لم يعد تدريس الروسية قادرا على أن يكون مصدر رزق . يقرآن تعلم اللغة الإنجليزية في المساء وتدرسي ما تعلموه للتلاميذ في الصباح التالي . ورغم الحياة البائسة التي يعيشونها ونضالهم للخروج منها بأية وسيلة ، إلا أن الشرطة تقبض على بيب بتهمة الدعاية وتجارة المخدرات . تقذف بيب الأمل في أي حل فتنتحر وتقف بجانبها إيماء وهي تحضر لتصرخ بأكية : ليس هذا هو الحل . وينتهي الفيلم بمشهد لإيماء وهي تبني الجرائد في الطرقات ولكنها حزينة حزنا هيستريا . والفيلم يعالج مشكلة الشباب حين تغلق في وجوههم كل أسباب الرزق والاستقرار والحياة الكريمة التي تحفظ لهم كرامتهم وإنسانيتهم فتكون النتيجة إما الانسحاب من هذه

الحياة أو مراجعتها بحزن مدمر قد يؤدي إلى الجنون . والفيلم يثير إحساسا بالشجن والمرارة ويفجر شعورا بالانسحاق والمجز ولكنه في الوقت نفسه يستفز المتفرج ويسحب طاقات الغضب الكامنة داخله إلى السطح ويدهفه إلى التأمل والرفض . أما الجهد الذي بذل في إقامة هذا المهرجان فهو جهد يستحق التقدير بكل المقاييس . فبرغم أنه لا يملك إمكانات مهرجان القاهرة السينمائي ولا العدد الكبير من الموظفين الذين يقدمون المساعدة ، بل يقوم على اكتاف رجلين اثنين فقط هما الأستاذ أحمد الحضري والأستاذ يعقوب وهبي إلا أنهم يحاولان بكل ممة أن يظهر المهرجان في صورة كريمة . وقد صادف هذا المهرجان الكثير من المتعجب والكثير من سوء الحظ . أما المتعجب فقد تركزت مع الرقابة التي ألغت الكثير من الأفلام ، وأصررت على عرض البعض عرضا خاصة مرة واحدة فقط ، مما حدا بجمعية النقاد إلى إصدار بيان تدين فيه تصفد الرقابة وموقفها من مهرجان الإسكندرية .

أما المكان الذي يقام فيه حفل الانتتاح وهو دار سينما مترو . فلم نعد يصلح أو يليق بمهرجان دولي أو

حتى محل . فالإضاءة سيئة جدا .

وهناك قصور فني ملموس من المسؤولين عن الإضاءة . فحين كانت المذيعة تقدم ضيوف المهرجان وهم صناديق على خشبة المسرح كان عامل الإضاءة يسلط الضوء على سيقانهم بدلا من وجوههم ، وحين كان ينجح بعد جهد جهيد في تسليط الضوء على الوجه ، يكون الضيف الجديد قد صعد والناس يصلقون له بينما الضوء ما زال مسلطا على الضيف السابق . ثم تأتي مأساة الميكروفونات التي تدعو إلى الأسى والفشل ، أمام الضيوف الأجانب .

فالميكروفونات تعمل ثم تتوقف ثم تخرج أصواتا غريبة ثم تصفر . وإذا كنا نحن المصريين قد تعودنا على أن نقول أى إعمال نون أن نشعر بالدهشة ، فإن الضيوف الأجانب لم يستطيعوا أن يفهموا ما هو وجه الصعوبة في وجود عامل فني يستطيع أن يسيطر على الإضاءة ، وفي وجود ميكروفون صالح للعمل في مهرجان معروف موعده من قبل ، ولم يفلح به المسؤولون عن الدار ؟ أما العامل المسئول عن آلة العرض فلم يكلف خاطره بالتدقيق في أرقام البوينات

وكانت النتيجة أن تم عرض بوبينة قبل بوبينة في فيلم الافتتاح بحضور مخرجته التي أصيبت بالفزع ، فسارعت إلى إدارة المهرجان لتصحيح الخطأ الذي يضر بالتسلسل الدرامى للفيلم . ورغم أن إدارة المهرجان قد سارعت بالفعل إلى تصحيح الخطأ ، فإن السؤال يظل باقيا : لماذا الإهمال من موظف يؤدي هذا العمل منذ سنوات ؟ ولماذا هذه اللامبالاة من المسؤولين عن دار سينما مترو ، وهى من المفترض أنها السينما الوحيدة المعلقة في الاسكندرية ؟ ويجربنا هذا السؤال إلى سؤال آخر : ألا تستحق مدينة عريقة كمدينة الإسكندرية دارا جديدة للسينما تطلق بمكانتها وتاريخها وجاظرها ومستقبلها ؟!

أما سوء الحظ فقد تمثل في إقامة مهرجانين فنيين دوليين في موعد متداخل مع مهرجان الإسكندرية ، وهما مهرجان المسرح التجريبي ومهرجان سينما الطفل ، مما شتت المتفرج المصرى وحصره من الاستمتاع ومن التركيز على كل مهرجان على حدة . كما شتت جهود النقاد والصحفيين الذين يقطنون هذه المهرجانات . والسؤال الآن : إذا كان

مهرجان الاسكندرية يقام للمرة الثامنة أى له الأسبقية على مهرجان المسرح التجريبي ومهرجان سينما الطفل وموعده معروف في أوائل سبتمبر من كل عام ، فما الذى يدعو وزارة الثقافة إلى اختيار نلس المود و تركيز كل الأنشطة في شهر واحد وصرمان الجمهور المصرى من الأنشطة الفنية في شهور أخرى ؟.

البيست هناك وسيلة لكى يشاهد الجمهور المهرجانات كل شهر بدلا من تركيزها في شهر واحد ، فيضطر الجمهور إلى أن يضىء بمهرجائين من أجل أن يشاهد الثالث ؟

نتمنى أن تكون دولة عريقة كمصر مركز إشعاع ثقافيا وفنيا يلجأ إليه كل باحث عن الثقافة الرفيعة ، وكل عاشق للفن الجميل فيجد فيه ما يجب ويأمل تنتفى الأير شهر دون أن يكون مهرجان في أسبوع أو في سواهج أو الحفيا أو ديريو أو بنى سويف . وبدلا من قوافل التوعية التى ترسلها وزارة الأوقاف لتوعية الشباب ، كان على وزارة الثقافة أن تقوم بهذه المهمة وتتحمل هذه المسئولية التاريخية فتدرس قوافل الفن إلى كل كفر وكل تجمع حتى يجد الناس في الفن الإبداع بدلا من التخلف والتعصب .

حول مهرجان المسرح التجريبي الرابع

على مدى ليالٍ عشر دارت وقائع الدورة الرابعة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، حيث قدمت اثنتان وثلاثون دولة عربية وأجنبية مائة وعشرة من العروض المسرحية كما يقول « فوزى فهمى » رئيس المهرجان، وأديرت ندوات ومناقشات والقيت ماضرات وعرضت أفلام وصدرت عشرة كتب وأحد عشر عددا من نشرة المهرجان اليومية .

ومنذ ليلة الافتتاح دارت زوبعة من المناقشات بين المهتمين بالمسرح حول مواضيع عديدة — كما كان يحدث فى الدورات السابقة — ،

أسئلة كثيرة طرحت وإجابات أكثر . آراء عديدة وآراء مضادة أيضا ... ما جدوى المهرجان ؟ ، ما معنى التجريب وما هى حدوده فى فن المسرح — هل يتلافى النص المسرحى لمصالح عناصر العرض الأخرى — إلخ .. إلخ ، تأميك عن المناقشات التى دارت حول العروض نفسها .

وعبر هذه الليالى العشر كان من المستحيل على المتابع أن يلاحق هذا الطوفان ، فهو يلهث وراء عرض هنا ونذوة هناك ، لذلك ، فإن محاولة المتابعة الكاملة لنشاطات المهرجان هى محاولة مستحيلة التحقق ،

وليس أمام المتابع سوى الاجتهاد والانتقاء ومحاولة تقديم صورة تقريبية لوقائع المهرجان وما أثاره من جدل ومناقشات وقد أجمع معظم المتابعين والمحاورين وكتاب النشرة اليومية والصحف التابعة لأعمال المهرجان والمشاركين فى ندوات المهرجان على تقديم تصورات متباينة لمعنى التجريب فى المسرح . ولأن فكرة التجريب فكرة لا يمكن الاتفاق على معنى واحد لها : فكل عمل فنى هو تجربة جديدة بالنسبة لبدءها وبالنسبة لتلقيها وبالنسبة لنقادها . والتجريب فى اتصاه استلهم التراث والاسطورة مع الالتزام بالقواعد

والأطر الفنية المتعارف عليها ، هو نوع من التجريب ، ومحاولة خرق القواعد الفنية السائدة هونوع من التجريب ، .. إلخ .

ولأن التجريب موضوع خلافى بطبيعته ويصعب الاتفاق على حدود معينة له ، فقد تعددت الآراء فى إطار الندوة الرئيسية ، وطرحت أفكار متباينة ، ولكن يبقى دائما أننا لا بد أن ننطق على أنه مهما كان مفهومنا للتجريب فلا مفر لنا من التواصل الوجدانى مع الجمهور وأن يظل واحدا من مقاييس النجاح الأساسية للتجربة الفنية هو ما تثيره من أحاسيس ووجدان الملقى وما تجره من أفكار فى عقله ، وليس ما تثيره من تصفيق تقوم رداءه فى الأغلب دوافع لا علاقة لها بالفن ، فالتجربة الفنية إذا فقدت تواصلها مع الملقى فقد حكمت على نفسها بالموت قبل أن تولد .

ولكن الناقد اللبئانى المتشائم جدا يهول شامول، يصرخ فى وجوهنا فى الحصد الثالث للندوة اليومية قائلاً « كتاباتى المسرحية والشعرية لم تمنع أى مجزرة فى لبنان ، لم تمنع قتل الأطفال ، .. قديم

المدن ... متى كان المثقف المبدع فاعلية ؟ .. نحن نطم بتغيير الواقع لكننا فى النهاية مثل دوز كيخوت لا نستطيع تغييره » . وهو يرى أن الجمهور بمعناه الواسع تم تضليله تماما ، وقد لا تختلف مع هذه النظرة كثيرا ، ولكن لا بد أن نلمح فيها قفزا على طبيعة الفن ، فالفن يحدث أثره ببطء ولكن أيضا بعمق ، وحتى نوعية الفن التى تصدم متلقيها وتدفعه إلى تغيير واقعها فوراً هى فى الأغلب أعمال قليلة القيمة من الناحية الفنية الصرفة ، ومشرقة بطرف اجتماعية وسياسية كثيرة .

وإذا كانت بعض عروض المهرجان قد تقلص دور النص الأدبى فيها أو تلاثى ، فالناقد والكتائب المسرحى عبد الفتى داود يمسك بطرف هذا الخط وينهى لنا المؤلف المسرحى ويرى أن هذا انهيار للمسرح ويقول « إن هذا الانهيار المؤقت للمسرح يرجع إلى تلك الأهمية المتزايدة والمبالغ فيها التى توليها للممثلين والمخرجين ولهيمته التقنيين بوجه عام على المسرح مما يسبب اختلال التوازن للحركات المسرحية فى العالم » .

ومهما كان خلافنا حول التجريب فلا بد لنا أن نؤمن بأنه لا يوجد تجريب بغير هدف واضح ونظرة إنسانية شاملة للإنسان والكون ، أو بمعنى آخر لا تجريب بغير أيديولوجية وإلا أصبح التجريب نوعا من الألفاظ والألعاب التى يتسلل بها مبدعها ولا طائل من وراءها . ويلمح ذلك ومحسن مصيلحي ، فى العدد الخامس للنشرة بقوله « إن ما أظنه بعض أصحاب هذه التجارب ، دع عنك ما نجحوا فيه ، ينحصر فى البحث عن طرق جديدة أو مختلفة فى الأداء ، لكن الهدف قد انكشف إلى البحث عن علاقة المؤدى بما يؤديه ، هذا الانكشاف يدل على تقوقع أصحاب هذه التجارب على ما يجرى على خشبة المسرح دون اقتسام العلاقة الجوهرية التى لا يقوم للمسرح قيمة إلا بها وهى العلاقة بين الممثل والمتفرج ، هذا الاقتسام يستلزم وجود فكر عند أصحابه ، فبدون هذا الفكر يبقى التجريب المصرى دائراً فى فراغ لا يعنى أحدا » .

إن افتقاد الفنان الجرب لنظرة شاملة للإنسان والكون يحول فنه إلى حوار داخل بينه وبين ذاته ، وهو إن تواصل مع جمهوره فى هذه

الحالة فإنما يحدث ذلك بمحض الصدفة خاصة إذا كان الفنان ينتمى إلى هذا الفن الركب الجميل ألا وهو فن المسرح .

وكما نرى لقد لاحظ الكثير من النقاد سمة غالبية على عروض المهرجان ، وهى تضائل دور النص المسرحى لدرجة كبيرة ، حتى كاد أن يتلاشى ، وتعاظم دور المخرج والممثل إلى حد كاد أن ينطفى عناصر أخرى لازمة لفن المسرح ، وتعالى صيحات كثير من المسرحيين بأنهم يهدفون إلى خلق لغة جديدة للفن المسرح ، وإذا سلمنا لهم بذلك ، كان لنا أن نتساءل : أين نضع فن الرقص التعبيرى ، وهو فن قائم بذاته مستقل عن المسرح إلى حد كبير ؟ ونحن نجد عرضاً مثل عرض « العهد » الذى قدمه المسرح القومى على هامش مسابقة المهرجان ، لا يزيد عن أى لوحة واقعية لفرفة رضا أو لفرفة القومية فى شيء ، وإلى هذه الحالة فإنما نعتبر عروض فرفة رضا وفرفة القومية وما شابهها من الفرق عروضاً درامية ، أو أن نضم مثل هذه العروض إلى عروض الرقص التعبيرى والشعبى وما شابهه من فنون . كذلك أين يذهب

فن (البانتومايم) وهو فن من فنون المسرح التى تتخذ لها طابعها الخاص ؟ وأخيراً أين يذهب فن الباليه وأين نضعه بين فنون المسرح ؟ وما هى الفرق الدقيقة بين العرض المصرى ، أحسب فوتردام — الذى منحه لجنة النقاد شهادة تقدير — وبين الباليه « دون كيشوت » مثلاً أو « سندريلا » ؟ هل تتمثل الفرق فى تكوين الممثل وراقص الباليه فقط ؟ وإذا كان الأمر كذلك فلماذا ينتسب مثل هذا العرض لفرفة الباليه لتصوغ منه عرضاً أكثر إثقاناً ؟ ولماذا ينتسب هذا إلى فن المسرح وينتسب عرض آخر إلى فن الباليه ؟

لا أحد يمنع استخدام كل الإمكانيات المسرحية ، ولا أحد يمنع تعميق فن الممثل وتعميق دوره فى العرض المسرحى والتركيز عليه ولكن إلى أى مدى يمكن لهذا الممثل أن يقدم عرضاً مسرحياً متكافئاً بفنّه فقط دون الاعتماد على نص ؟ اعتقد أننا حتى لو سلمنا بإمكانية تقديم عروض مسرحية بدون كلام فلا يمكن أن تسلم بإمكانية تقديم عروض مسرحية يمكن أن تنصف بهذه الصفة دون نص ، ولا نعى بالنقص هنا الفكرة وحدها ، ولكن

نعنى صياغة تصيلية مكتوبة مسبقاً ولا يمكن لنا أن نبداً بالتجريب دون خطة عمل واضحة مكتوبة وتصيلية أيضاً . كما أنه لا يمكن أن تسود هذه الطريقة فى التجريب والعمل دون إيديولوجية واضحة ولعل هذا ما دعا الناقدة « فريدة النقاش » للقول فى واحدة من ندوات المهرجان « إن التواصل يحدث عندما يمثل استجابة — حتى ولو كانت غامضة — لحاجات داخل الوجدان الجمعى . ويدفع المسرح التجريبى جمهوره لاكتشاف هذه الحاجات ويغض الذوق السائد » .

إن هذا المهرجان بغير شك يثرى الحركة المسرحية المصرية ويساهم فى إثرائها من عثرتها الراهنة وينقل لنا تجارب الآخرين التى لا نستطيع الاطلاع عليها مباشرة إلا بجهد كبير ، وهذه إحدى إيجابيات المهرجان الكبرى ، كما أن هذا المهرجان قد أكد لنا فرقا أساسياً بيننا وبين الغرب ، وليس هذا الفرق فى المهبة ولا فى القدرة على التفكير والإبتكار ، ولكنه فرق فى درجة الجدية التى يتناولون بها أعمالهم ، إنهم يقدسون ما يقولون وما

يلعبون أما نحن فننقل دون قصد ، وقد نقصد شيئاً ونقول غيره ، إن ما تيسر لنا مشاهدته من عروض أجنبية وعروض مصرية أكد لي هذه المغولة ، إن مسرحنا لن يقدم لنا تجارب حقيقية تخطو للأمام ما لم يتوفر له روح الجدية الحق في العمل ، إن الفن ليس ترفاً زائداً عن الحاجة ولا هو مهنة من لا يجيد شيئاً آخر ، إنما هو نشاط ضروري لتقدم المجتمعات وبقائها ولهذا لا بد أن نتعامل معه وفيه بروح الجدية الصادقة المحبة ، ولكن هذه الروح لا تأتي صدفة وإنما يكون لها مقدمات اجتماعية واقتصادية كثيرة عليها تتوارث لنا في وقت قريب .

كان هذا بعض ما أثاره المهرجان من مناقشات وجدل وبعض ما تركه من انطباعات وملاحظات ، أما عن العروض . فقد جاء عرض الافتتاح « سفر المطرودين » ليثير عاصفة من الاستياء عند معظم المشاهدين والمعلقين والنقاد ، ولكن « سفر المطرودين » لم يكن بغير نصير على الإطلاق ، فقد تعالت أصوات بعض النقاد والمعلقين مدافعة عنه حتى وصل الأمر بالذكسورة « نهاد صليحة » إلى حد التحذير من

القضاء على موهبة شلبة مثل انتصار عبد الفتاح مخرج العرض .

وإذا كانت إحدى القضايا الهامة التي أثارت الجدل داخل المهرجان هي تضائل دور النص الأدبي وتماظم عناصر العرض الأخرى على حساب هذا النص ، فإن « سفر المطرودين » قد جسد هذه المعاني ، فالنص المكتوب هنا عبارة عن عدة أبيات قليلة استوعبتها المعالجة (البامفلت) الخاصة بالعرض ، بينما وصلت المدة التي استغرقتها العرض إلى ما يقرب من الساعة أو يزيد ، في ديكور معدني ضخم عبارة عن أنابيب كبيرة تغطي جوانب المسرح ويبانو مطلوب مكشوف الجوف ومجموعة من الطبول تحيط بمكان التمثيل ، وهذا الديكور كما نرى يوهي بحضارة صناعية متقدمة . وقد حاول المخرج من خلال هذا الديكور أن يجسد حالة الضياع التي يشعر بها الإنسان أمام هذه الحضارة وشألة الإنسان أمام مجتمعه ، وملاذ فراغ المسرح مجموعات تؤدي تشكيلات حركية مختلفة بينما تتدلى لهم الثياب من

أعلى المسرح كي يتوحدوا في رى له طابع أوروبي خالص . وبين المين والحين يدخل ممثل أو ممثلة ليلقى بعض الأبيات ، وقد اضطر المخرج أن يشرح لنا في عجالة الصغيرة ما يريد أن يوصله لنا بحركة هؤلاء الممثلين ، ذلك إنني لا أخاله إلا أنه قد تيقن أن ما سوف يقدمه يحتاج إلى الشرح ، وهذه أول عيوب عرضه إنه يقول « أما الذين جسدوا حكاية الطرد فهم سامي عبيد الحليم الشاعر ، عمرو عبد الجليل النفل وهناك عبد الفتاح الموت وصفاء الطوشي الحياة ... إلخ » هذا برغم أن القصيدة التي بين أيدينا ليس فيها سوى صوت واحد فقط يفنى عن نفسه ، وإذا كان الأمر غير ذلك فلماذا لم يترك المخرج لنا عرضه يفسر نفسه بنفسه ؟ ولماذا تعددت الأصوات في العرض بينما النص لا يحتمل هذا ؟ لقد بدأ لنا العرض كأنه عرض بلغة لا نعرفها ، لذلك فقد التواصل وأثار الاستياء . لقد وضع العرض في اعتباره مخاطبة الأوربيين الذين سوف يحضرون حفل الافتتاح ، لذلك استعار لغة غير لغته الأصلية دون أن يصل إلى إتقانها فكان كمن رقص على السلم ، وإذا كان « كير كجار »

الفيلسوف الوجودى يقول : « أنا موجود وأفكر فى وجودى » فقد كان بهذا يطرح قضية العصر الصناعى وإنسانه ، على أنها قضية هوية ، وبالتالى فلا بد أن يعبر الفن الأوروبى عن ذلك . هذا — إذا اتفقتنا على أن الفن له مقدمات اجتماعية بالضرورة — ولنا أن نتساءل هنا هل كان « سفر المطرودين » وأصحابه يعون هذه الحقيقة أم أن فكرة تقديم عرض غريب فى افتتاح المهرجان هى التى سيطرت عليهم ؟ إن قضية الإنسان العربى فى مصر ليست قضية مطرودين وليست هى قضية تأكيد الوجود الإنسانى بل هى قضية تأكيد الهوية الضائعة بين حضارتين تتنازعا الإنسان ، وإذا كان النص الشعرى الذى بين أيدينا « أنتم مدعوون معنا لمشاهدة حفل للى داخل » فإن العرض لم يقدم لنا تلقا داخليا لأنه لم يشع هذه الروح اللقطة لتسطير علينا وعلى أحاسيسنا ولكن شيئا من ذلك لم نره ، ولعل من بين مفردات العرض الإيجابية التى تغف إلى حد ما فى صف المخرج هو هذا التضاد بين الأداء الصوتى الغربى وبين الأداء الصوتى الشرقى ولكنه جاء فى غير سياق فكانته عبارة واحدة

ذات معنى فى كتاب غير مفهوم بأكمله . أما حكاية المسرح الصوتى فهى تحتاج إلى شرح أكثر ربما إلى تجارب أكثر وإن كنت أشك فى إمكانية الوصول إلى نتائج حقيقية لأننا ميدانيا لا يمكن أن نستخدم مفردا واحدا من مفردات السرح بل والموسيقى فى صناعة عرض مسرحى وإلا كان شأننا فى ذلك شأن من يحاول صياغة قصيدة شعرية باستخدام بحرف واحد لا غير من حروف الأبجدية .

ومن أكثر العروض التى تثير الإعجاب جاء عرض مولدافيا وهى « جمهورية من جمهوريات الاتحاد السوفيتى سابقا » وهو عرض « فى انتظار جودو » من المسرحية الشهيرة لبيكيت ، وإذا كانت إحدى قضايا المهرجان الكبرى هى قضية فن الممثل فالناقد مهلى الحسى يقول لنا فى تعليقه على هذا العرض وفى العدد الثامن من نشرة المهرجان « فى كافة الفنون — بل فى كافة الأشياء — هناك سمة نوعية جوهرية تميزها عن غيرها والتشثيل هو تلك السمة فى حالة المسرح » فإن عرض مولدافيا هذا « فى انتظار جودو » جاء ليؤكد هذا المعنى ويبرهن على صحته دون

أن ينهى أى عنصر آخر من عناصر العرض المسرحى فهو عن نص على أصح من كلاسيكيات المسرح الحديث ومجموعة من الممثلين العباقر ، استطاع هؤلاء الممثلون المخرجون — العرض إخراج جماعى — أن يقدموا لنا لعبة متفق على أدوارها وأن يمروا المتفرجين إلى مشاركتهم فى الحالة الوجدانية التى يمثلونها دون حذلقه ودون افتعال وباستخدام كل مفردة مسرحية فى موضعها ، ويأداء له قيمة فنية عالية وبحضور طامخ ، ورشم الجبال المؤدى فى المشهد المسرحى فى هذا العرض لم نسمع عن مصمم

« السينوجرافيا » هذا التمييز الذى صدى به رموسنا كثير من المخرجين المصريين ، وهذا العرض لابد أن يعود بنا إلى الفرق فى الجدية بيننا وبين الغربيين ، إذ أننا نستخدم كثيراً من المصطلحات الفنية بعيداً عن المعنى الحقيقى لها ، ولكن فقط للضحك على الذوق ، والدجل على عباد الله المتهين بعشق فن المسرح فى مصر ، وكان لابد أن يحصل هذا العرض على جائزة فى التشثيل كما توقعته له وجائزة فى الإخراج كما حدث .

والمنظر المسرحي في هذا العمل هو شجرة فوق روية صغيرة ومزولة مقلوبة لا تعمل فالزمن لا أهمية له و«فلادير» و«استراجون» ينتظران «جودو» الذي لا يأتي أبداً ويغضى وقت المسرحية دون أن يأتي و«فلادير» و«استراجون» مازالا ينتظران، إنيما يملآن إنسان هذا العصر الذي ينتظر أملة في الخلاص من واقعه الكئيب ولكن هذا الأمل لا يأتي أبداً ويواصل الإنسان انتظاره والسيد «جودو» يظن عمل المستظرين بالمجىء ويرسل مبعوثه الصغير ليعلن أنه سيأتي غداً بالتأكيد ولكنه لا يفعل و«فلادير» و«استراجون» ينتظران في حالة أشبه بعبالة «سيزيف» الذي يأمل في أن يضع الصخرة أهل الجبل ولكنها لا تثبت في مكانها وتتدحرج إلى أسفل ليعود بها مرة أخرى لتتدحرج مرة أخرى وهكذا... هما ينتظران بلا جدوى والعالم من حولهما يتغير ويشيخ ويصاب بالعمى ولكنه يظل محافظاً على العلاقات الأساسية فيه كما هي والسيد «جودو» لا يأتي وليس بعد ذلك سوى الموت وحتى يأتي الموت أو يأتي «جودو» لا بد من التعامل مع الواقع البيولوجي والاجتماعي، والمهم في هذا العرض

الجميل هو مجموعة الممثلين وبساطة الإخراج وبها تنجح العرض في التواصل مع الجمهور القليل الذي لم يتجاوز مائة متفرج، ورغم تعدد اللغات التي استخدمها العرض إلا أن السخرية التي بلغت حد (الفارس) أحياناً كانت تحصل إلى المتفرجين بقوة رغم حاجز اللغة . وفي عرض رومانيا «يا هذا : الموت قد حان» قدمت الفرقة الرومانية عرضاً مستوحى من الألعاب الشعبية والمأثورات الدينية الشعبية أيضاً معتمدة على أداء الممثلين فقط بمساعدة مجموعة كبيرة من الأكسسوارات والدمى البسيطة، إنهم يقدمون خليطاً جميلاً من ألعاب الشوارع والأفكار الدينية الشعبية عن الموت يصارع فلاحاً رومانياً فينتصر الفلاح عليه ويسخر منه، فالفلاح هو صانع الحياة ولا بد من وجوده لاستمرارها وهذا المعنى يذكروننا بحكمة «الساموراي السبعة» التي تقول «الذين يبقون في كل الأحوال ورغم كل شيء هم المزارعون»، والفلاح حين ينتصر على الموت فهو ينتصر على مخاوف الإنسانية البدائية وعلى وحشة الكون وهو يفعل ذلك حين توجد للمرأة التي تشاركه صنع الحصوية لهذه الحياة

وتقتل امتداداً لها، هذه الثنائية الجنسية التي تغلبت بها الطبيعة على وحدة الإنسان التي تزيد نزوعه العلواني وبالتالي رغبته الدفينة في الفضاء، لقد نجح العرض باستخدام الأكسسوارات بطريقة صنعها البسيطة وباشتباك الممثلين مع الصالة في كثير من لحظات العرض، في أن يعيد للمتفرج أحاسيس الطفولية بالألعاب الشعبية الشائعة في العالم أجمع وبالأصوات المبهمة والضحكات المبالغ فيها، وأعاد إلى هذا المتفرج مخاوفه الطفولية من الجن والعفاريت لقد صنع حالة من التواصل العميق بين الصالة والمنصة، ولكن يبقى أن هذا الشكل من المسرح له حدوده ما لم تكن هذه المفردات الشعبية كلها عناصر في إطار أكبر هو النص فهو يصل هنا إلى أقصى ما يمكن أن تحققه هذه التجارب في هذا الاتجاه . وجاء عرض «باتالا» للفلبين معالجة راقصة لاسطورة شعبية فلبينية، ورغم جمال العرض إلا أنه يعيد طرح هذا السؤال مرة أخرى وهو إلى أين تقف حدود العرض المسرحي المتاخمة لفن الرقص التيمبيي ؟ !! ونفس هذا السؤال الذي يطرحه العرض الفلبيني يكرر طرحه عرض

« العهد » الذى قدمه المسرح القومى على هامش مسابقة المهرجان ، فلقد اختار المخرج التيمة انشجية « العيش والسلح » ووللاهما الوجدانية عند المصريين منذ قديم الزمان ، ولكنه برغم أنه عرض حركى جميل إلا أنه ينتمى إلى فن الرقص التعبيرى أكثر من تنبئه إلى فن المسرح الحقيقى المتعارف عليه ، وهنا نحن فى سؤال أوجهه للمخرج أحمد إسحاقى - خاصة إذا كان هذا المخرج عروض سابقة لها أثرها وتؤكد موهبته - وهذا السؤال هو إذا كان لهذا العرض مصمم للتعبير الحركى كما يقول « البافليت » فهل اقتصر دور المخرج هنا على « تصميم الفكرة » ولغض أم ماذا بالضبط ؟! وإذا كان الأمر كذلك فلماذا لم يسجل أنه المؤلف ؟!

وعرض « مرسحبة » المأخوذ من نص لبيكيت ، قدم لنا مخرجها هناك عبد الفتاح عرضاً جميلاً من خلال عالم يبكيت القوى الدلالة وبلا حذلق ولا اتصال من المخرج كان الثالث الشهير الزوج والزوجة والعشقة يعرضون عدم قلوبهم على التواصل ، ويعرضون سوء الفهم المحتم الناتج عن اعتماد هذا

التواصل ، والذى يعانى منه الإنسان مع الآخرين فكل داخل جرنه يخاطب الهواء ويشرح حاله وأحاسيسه وهم حين يخرجون من هذه الجرار ليبدو ثمة أمل فى التضام ، لكن لا يتم هذا التضام ويعود كل إلى جرنه يخاطب الهواء ليصيح كل فى بيداثة ، هو عرض بسيط ومعبر ومقنع يعتمد على تلميحات الوجه لدى الممثلين أكثر من اعتياده على الحركة مستعيناً ببقع الضوء تكشف لنا وجوه الممثلين والملابس كلها سوداء تدل على التشابه والعزلة ، لقد كان هذا العرض البسيط الجميل يستحق أكثر مما لقيه فى زحمة المهرجان .

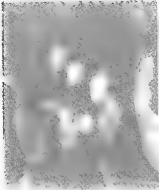
أما عرض « الجيب السرى » اللبنانى وهو العرض الفائز بجائزة أحسن عرض فما أظننى أصليح معلقاً عليه لأننى لم أتمكن من مشاهدته سوى فى ليلة الختام بمسرح الصوت والضوء تحت سقف الأهرامات وهو مسرح متسع الأرجاء له منصة واسعة مكشوفة تصل إلى المخرج فيه أصوات ميكروفونات الأراج نزلة السيان المحيطة به ومساجدها ، وتطل عليه الأهرامات وأيو الهول بكل جلالها ويحضورها الطاغى

الذى يسمح أى حضور فمن هذا المكان يظلم أى عرض آخر سوى الأهرامات وأيو الهول .

وقد كان المهرجان ملء بعروض كثيرة جميلة تستحق الانتباه، ولكن هكذا الحال دائماً فى مثل هذه الأمور . وفى النهاية نستطيع أن نقول إن التجريب ليس عملاً بغير حدود ، وهو ينبع من الواقع المحل أولاً ، وليس بمقدوره تجاوز هذا الواقع تجاوزاً غير محدود بمعنى أنه عمل لا يستطيع تجاوز الألفى التى يتيحها له موقعه كطبيعة الأشياء دائماً ولا بد للمعلم من جسم فى الواقع يستمسك به ويحفظه من أن يغير حياة مثورا .

وإذا أردنا أن نطبق هذا فعلينا أن نبدأ من القواعد الفنية التى تريد أن نتجاوزها ، ومن أجل ذلك لا بد أن نتفن هذه القواعد أو لا كي نعرف كيفية الخروج عليها بما لا يجعل عملنا محض تهويلات أو شطحات خيال عاجز ولا بد أن نذكر أننا فى واقعنا الاجتياح والسياسى المعاصر فى الوطن العربى ما زلنا نريد أن نؤصل فن المسرح ، ولكى يحدث هذا فلا بد من التواصل مع الجماهير العريضة واليحد عن التفرقة على الذات والانفهاش عن تجارب معملية

مسرحية « العهد » المسرح القديم المصرى
المخرج احمد اسماعيل



مسرحية « مريمحبة »
المخرج : فتاح عبد الفتاح



إذا كان لنا في هذا المجال تجارب عديدة ناضجة وناجحة ومؤثرة في تاريخنا الفني ، ويعبر لنا المخرج التونسي عز الدين جنون عن هذا المعنى بقوله « أستفيد من التقنيات الأوربية في المسرح ، وفي تصويري أن من يمتلك هذه التقنيات يستطيع تجاوزها ولا يقع في فخ تقليدها ، وذلك أيضا ينطبق على دعوة الاستناد إلى تراثنا الشعبي فلو كنا ملهكة لما قدمناه كزخرفة سياحية » .

وأخيراً لقد ظل هم المبدعين المسرحيين منذ اليونان القدماء وحتى اليوم هو أن يتواصلوا مع المثلثين توأماً شيئاً بما كان يحدث لليوناني القديم عند ما يشاهد عروضه المسرحية ، وسوف يظل هذا الأمر هو هدف التجريب النهائي وهو إن حاول عنه فإنه يصبح ضرباً من الهلجان لا معنى له .

هل فكرة في ذهن المبدع ، أو لو صاغها كفكرة مجردة وحاول أن يقدمها عرضاً مسرحياً بلا كلمات معتمداً على عناصر العرض الأخرى كفن الممثل والسينسور والإضاءة . . . إلخ فإن مناقشة نجاح العرض من عدمه تصبح ساعته عملية عبثية تماماً لأن المرجع الوحيد هنا هو المخرج أو صاحب الفكرة وكذلك إذا جئنا النص إلى الإيهام يغير هدف معين من هذا الإيهام فليس لدينا مقياس حقيقي لنجاة نجاح المخرج في هذه الحالة وقد قلنا الفرق الأجنبية في هذه الدورة من المهرجان وفي الدورات السابقة أصلاً مسرحية تتحدث عن المأثورات الشعبية وقد كانت في مجملها عروضاً ناجحة بما يضع أمام مبدعينا إشارات واضحة نحو الطريق الصحيح للتجريب وخاصة

لا طائل من وراءها سوى متعة التجريب في نفس المخرج وحده فقط ، وهذه قد تكلفه وتكلفنا غالباً ، وعلينا أيضاً أولاً وأخيراً أن نعرف من نحن وماذا نريد من حياتنا وماذا يريد منا مجتمعنا وما هو دور إبداعنا في هذا المجتمع . وينبغي للمبدعين المسرحيين أن يتأكدوا دائماً من حقيقة أن المسرح فن مركب وكلما كانت عناصر هذا المركب أكثر تجانساً وأكثر تجميداً كلما كان المسرح أكثر فعالية وتأثيراً في الناس وتأثيراً بهم ، فلا يمكن لنا أن نزعزع القدرة على صياغة الشعر من حرف واحد من حروف الأبجدية ، كما لا يمكننا أن نلقى تراث الإنسانية الفني في القمامة يزعم التجريب فالتجربة التي لا ماضي لها لا مستقبل لها ونحن نجرب كي نبدع ما يعيش ويبقى . وإذا اعتمدنا في العرض المسرحي

مهرجان القاهرة الدولي الثالث لسينما الأطفال

في إطار مهرجان القاهرة الدولي الثالث لسينما الأطفال، عرضت أفلام سينمائية، وبرامج تليفزيونية من سبع وعشرين دولة، منها: كندا وإيران والهند ودول الكومنولث والصين وأمريكا، وأفلام وبرامج عربية من: مصر والأردن وليبيا وفلسطين.

وقد اجتمعت أفلام جميع الدول المشاركة — دون استثناء — على دعم القيم والمبادئ في نفوس أطفالها. فشاهدنا أفلاما تؤكد قيم الإخلاص والوفاء والصداقة.

ولقد جاء الفيلم الكندي، البطلة، الذي فاز بالجنحة الذهبية، مؤكدا لقيم المخاطرة.

وبذل الجهد، من أجل تحقيق الهدف

أما الفيلم النمساوي «اجنزة مع سلفستر» الذي فاز بالجنحة الفضية، فقد أكد على الصداقة كقيمة لكل مكان وزمان.

أما السينما الإيرانية فقد قدمت لنا مفاجأة المهرجان، الفيلم الكوميدي «مدرسة الكبار» الذي أثار إعجاب المشاهدين الصغار، فتوالى ضحكاتهم، وطالبوا بإعادة عرضه، ومنحوه جائزتهم فذلك أعطى للمتخصصين في سينما الطفل نورا كاشفا عن عناصر جديدة للجاذبية في فيلم الأطفال.

وتدور أحداث فيلم «البطلة» (٩٢) من إخراج إليزابيثابوستان عن كورتيا الفتاة الرومانية ذات السنوات العشرة، التي تفوز بالجنحة الذهبية في أولمبياد مونتريال، بفضل المثابرة على التدريب، والإصرار على تخطي الفشل.

ويعتمد الفيلم على حبكة بسيطة من الأحداث، محورها: مدربان، ومجموعة من الفتيات وتسم جميع شخصيات الفيلم بالإنسانية والنيل. فضلا عن الجدية، والمثابرة.

والإيقاع الحيوي، هو أول ما يحسه المشاهد خلال تتابع المشاهد مع الموسيقى والأغاني

ففى المشاهد الأولى نرى مظاهرات
أولياء الأمور، وهم مبتهجون يودعون
أطفالهم المسافرين للاشتراك فى
معسكر الإعداد، وعندما تدمى كف
كوريئا من التدريبات العنيفة، ترتفع
حرارتها وتضطر للانقطاع عن
التدريب وملزمة الفراش، يتناوب
جميع أفراد الأسرة على رعايتها،
وتقوم الجدة بترطيب جراحها بأوراق
الخس فى عطف، ومحبة بالغة.

وعندما يطير فريق الجيمباز إلى
كندا للاشتراك فى الأولياد يحرص
المخرج على تواصلهم مع أسرهم
خلال الخطابات وعن طريق برامج
التلفزيون حيث يلتف جميع أفراد
الأسرة يتابعون المباراة فى حماسة،
يشجعون بناتهم، ويأسفون
لأخطائهن، ويهللون لامتياز أدائهن.

وحفظ المدربان أيضا على طابع
المودة مع الفتيات، وكنا، ورغم
اختلاف أساليبهما فى التدريب،
حازمين، مخلصين وعطوفين. كنا
يشجعان الفتيات بالإبتسام، إذا
أحسنا الأداء ويحذرونهن بنقرة على
رؤوسهن تثير الضحك وتدفعهن إلى
التقدم.

وفى نهاية المباراة عندما ترفع
الراية، ويغزف السلام، تتسلم
كوريئا الجائزة الذهبية وتترقب



لغة من الفيلم الكندى (البelle)

منازعتها وأدائها المتميز.

وقد نجح كل من المخرج وكاتب
السيناريو فى تحقيق إيقاع متوازن بين
حرارة مشاهد التدريبات، وبين
الهدوء النسبى للمشاهد البانورامية
للفتيات، فى رحلاتهن عبر الغابات
الخضراء، وجولاتهن فى المدينة،
والمناطق الأثرية واحتفالهن بعيد
ميلاد كوريئا غير مشاهد فرح
الفتيات فى حجرتهن بعد انتهاء
التدريب.

ومن أهم ما يميز به الفيلم طابع
المودة والتعاطف فى العلاقات بين
أفراد الأسرة فى البيت، وبين
المدربين. والأطفال فى صالة
التدريب.

المرحة، فقد تعددت مستويات
المرحة، واتجاهاتها داخل اللقطة،
كما تنوعت أحجام اللقطات داخل
المشهد، وكانت عين الكاميرا واعية
ومتيقظة دائما. ولم يحدث أن غفلت
الكاميرا عن نهاية الحركة التى تؤدىها
البطة.

وقد تم اختيار التدريبات، وترتيب
ظهورها فى الفيلم بوعى بحيث تمثل
خطا تصاعديا يبدأ بالتدريبات
البسيطة، ويتدرج نحو التدريبات
المركبة، التى تتطلب براعة فى توازن
الأداء مع التوقيت

كما اهتم المخرج بتصوير
تدريبات الفريق ككل، حتى فرضت
كوريئا نفسها على الكاميرا بفضل

الدموع في العين ، وتنقل الكاميرا بحساسية شديدة على أغنية مرحة ، لتصاحب كورينا وهي تلهو بين الأشجار ، كما شاهدناها في بداية الفيلم .

والآن ماذا يحدث عندما تلتقي حيوية الأطفال وشقاوتهم مع رصانة الكبار وجودهم . هذا هو موضوع فيلم « اجازة مع سلفستر » ٩٢ ق إخراج بيرند نويرجر الذي شارك به النمسا في مهرجان القاهرة الدولي لسينما الأطفال هذا العام ، والفيلم حائز على جوائز من مهرجان الهند ، وفرانكفورت .

وتدور أحداث الفيلم حول « كاترينا » ذات السنوات الست التي تلقي اجازة مع جدتها سلفستر في بيته ، بعيدا عن المدينة ، وسط الغابات . والمناظر الطبيعية الرائعة . ولكن « كاترينا » تبدو غير راضية عن الحياة الريفية التي يعيشها الجد ، بلحاذا في النجوم بين المراجع الضخمة في مكتبه ، معزولا عن الدنيا .

وقد ظهر في اللقطات الأولى للفيلم أن كل من الجد والطفلة ينتميان إلى عالمين مختلفين يدا بيدكتور المكتب ودرجة إضلامه

وكلاسيكية اثنائه . حتى انواع الطعام التي يفضلها مما يبنىء باستاطلة اللقاء بينهما .

ولكن يحدث ما لم تتولعه عندما يحدث التحول في شخصية الجد ، منذ الليلة الأولى ، فيحكى لحفيذته حدوده النجوم ، وفي صباح اليوم الثاني يصنع لها ساعة شمسية لتسليتها ، وتتطور لشخصية الجد حتى نراه في الثلث الأخير من الفيلم وقد هجر عاداته القديمة ، وخرج من مكتبه ليقرأ في الحديقة ، بينما تلهو الطفلتان بتأمل الزهور البرية .

وعندما تعثر كاترينا على خريطة مخبأة ، داخل إطار في الصورة القديمة للجد مع صديقه جون ، في طفولتهما ، تتحرك الأحداث في السيناريو الهادئ . ويخبرها الجد أن الخريطة ، لكثير قد خبأه مع صديقه في المغارة منذ طفولتهما . كما يخبرها أن الخريطة غير كاملة ، وأن صديقه جون يحتفظ بنصفها ، فتطفره كاترينا لمراسلة صديقه .

وعندما يلتقى الجد وصديقه يذهب الجميع إلى المغارة ويعد مغامرات شائكة تعثر « كاترينا » على الكنز ، وهو عبارة عن تسكوب قديم . وتتلق كاترينا مع ابنة عمها

فيرونكا على إعادة الكنز إلى مخبئه على أن يعودا إليه بعد سنوات .

والفيلم في مجمله تسبيح من المشاعر المؤشاة بالإنسامة الرقيقة والمواقف الطريف ، مثل مشهد الطفلتين وهما يصنعان تورتة عيد الميلاد لجددهما ، ويختلسان الشيكولات والكريمة .

ومن أطراف المواقف أيضا في الفيلم صعود الطفلتين على السلم الخشبي ، وهما يحملان التورتة إلى نافذة الجد ، بعد أن لفدا مفتاح حجرته لئلا إعداد التورت . وموقف الطفلتين أمام النهر وهما يتمايلان أن تتحول للفرشاة إلى كلب صغير ، يلعبان معه ، فيستجيب النهر لأحلامهما ، ومشهد الاستعراض الشمسية ، ومشهد الانسحار في البدائي الذي قدمته الطفلتان في شوارع القرية لجمع النقود وتعويض الجد جون عن السمك الذي فقده بسببهما . والفيلم ملء بالمواقف التي لا تفيض إلا عن خيال الأطفال ، مثل خاصية الحركة الذاتية للكتاب ، فور أن ترغب كاترينا في قراءته ، وخاصية التمسكوك القيم الذي مازال محتفظا بصورة الجد وصديقه في طفولتهما .

ويأتي مشهد سفر كاترينا مع

أسرتها ، من أكثر المشاهد شاعرية ، وقد نجح المخرج في إنقاذ النهاية من السقوط في الميلودراما ، عندما تقدم كاترينا إلى الجد ليلاصق كفيها الصغير كله دون كلمة واحدة ، ذلك الكلب الذى أبى أن يصالح الجد في اللقطات الأولى من الفيلم ، وتطل إبتسامه من عيني الجد ، عندما تضبط كاترينا الساعة الشمسية ، وتشيع الموسيقى المرحبة بينما تتحرك سيارة الأسرة ، والطفلة تلوح للجد عبر زجاجها الخلفى .

وتشارك إيران في المهرجان هذا العام بخمسة عشر فيلما متميزا . ويأتى : فيلم « مدرسة الكبار » ٩٠ فى إخراج : على سوجادى حسيني ، ليضع الكوميديا على رأس قائمة ما يطلبه الأطفال ، ويرى قواعد مبتكرة للأفلام الأطفال ، غير القواعد التى استقرت خلال خبرات ودراسة المتخصصين في المجال .

فقد كانت القاعدة أن يتضمن فيلم الأطفال حبكة بسيطة من الأحداث تتشكل من هيكل درامى مترابط ، فيفاجئنا فيلم « مدرسة الكبار » بشبكة معقدة من المواقف في هيكل غير متعاسك مليء بالمفاجآت ، يمكن للإنسان أن يسقط منه ، أو يضيف

إليه ما يشاء ، وبالتطبيع يصعب تلخيصه .

وبينما كانت القاعدة أيضا ، أن يعتمد فيلم الأطفال على عدد محدود من الشخصيات البسيطة ، يكون من بينها طفل على الأقل ، اعتمد فيلم « مدرسة الكبار » على مجموعة كبيرة السن . فزلاء مركز رعاية المسنين مع طفل صغير الممن ضئيل الحجم يتحرك عبر المشاهد ليربطها برباط رقيق .

وتدور أحداث الفيلم داخل مركز رعاية المسنين ، عندما يتسلل إليه الطفل « فيسفيلى » ابن السنوات الست ، ليحرر العجوز **بكتهاك** من معتقلة السرى إلى المركب بمساعدة زملائه المسنين ، حتى يتمكن من إحباط مؤامرة يقوم بها بعض المستغلين ، لتحويل مدرسة خيرية للصمم ، يملكها العجوز **بكتهاك** ، إلى « مركز تجارى » . والفيلم يشير بطرف خفى إلى الأمل العقود على الجيل الجديد ، لإنقاذ إيران من السقوط ، في حيائل للمستثمرين المستغلين .

وتبرز من بين النزلاء الشخصية المبتكرة للكولونيل المتقاعد الذى يحارب الفساد بسيفه القديم ، ويفجر

الكوميديا في الفيلم بأسلوبه الخطابى وسلوكه غير العصرى غير أنه يستطيع ، بقدر من الحكمة ، أن يدير معركة الإنقاذ في النهاية .

وكما تتجذر الكوميديا عن التناقض بين النزلاء كبل السن ، والطفل الصغير ، الذى يقود عملية الإنقاذ بغضل جسمه الضئيل ، الذى يعينه على التسلل والاختباء والعبور من أضيق الفتحات .

وقد تصاعدت الكوميديا خلال فصل المطاردة بالسيارات ، ووصلت إلى قممتها عندما أعلن الكولونيل الذى يقود عربة الإسعاف بسرعة جنونية جهله بقيادة السيارات .

وينتهى الفيلم نهاية سعيدة بوصول العجوز **بكتهاك** سالما إلى أسرته يرافقه الكولونيل وزملاؤه ، وقد غمرتهم السعادة ، وقد اختفوا تماما تحت ضعمادات الجبس ، فتنجبر الصالة بالضحك .

ويطالب الصغار بأن تتولى جهة ما ، مثل صندوق التنمية الثقافية ، شراء حق عرض هذه الأفلام المتميزة ، لعرضها في دور العرض ، وقصور الثقافة ، طوال العام .

المؤتمر السابع لأدباء مصر في الأقاليم

المكان : مدينة الإسماعيلية .
الزمان : من ١١ إلى ١٤ سبتمبر
١٩٩٢ .

الحضور : حشد كبير من
الشعراء والأدباء والنقاد والمثقفين .

● لكن ماذا يمكن أن يقال في
هذا المؤتمر .. هل حقاً هناك شيء
يقال .. سؤال قد يبدو محيراً
ومربكاً وساذجاً للوهلة الأولى .

— ماذا يمكن أن يقال في
مجموعة من الدراسات الضحلة
التي اكتفت بمجرد « القشقةشة »
وتحصيل الحاصل . باستثناء
دراسة أو دراستين .

— ماذا يمكن أن يقال في

أمسيتين شعريتين لم يرقيا حتى إلى
مستوى السامر الشعبي ، يحشر
فيهما أكثر من ثمانين شاعراً ،
متنافري الرؤى والملاحم والسمات
الفنية .

— ماذا يمكن أن يقال في
مجموعة من التوصيات المكررة
والمعادة والتي نطم جميعاً أنها
ومثلاتها — في المؤتمرات
السابقة — مازالت تكلف على أبواب
السادة المسؤولين — منذ سنوات —
بلا رد .. أين ذهبت توصيات
المؤتمر السابق والمؤتمر الأسبق .
ماذا تم فيها . هل نفقت توصية
واحدة ؟!

أن نرفض التطبيع الثقافي مع
إسرائيل . أن ننذ كل صور
الإرهاب . أن نطالب بإلغاء أية
سلطة لمنع نشر مطبوع . أن ننادي
بحرية الرأي والتعبير التي كفلها
الدستور . هذه كلها مطالب
مصرية ، وينبغي أن نردها — في
كل لحظة — عشرات المرات ، وأن
نتشبث بها حتى آخر رمق في
الحياة .

لكن أن يكتظ المؤتمر بالسفسطة
حول بيروقراطية الأجهزة الثقافية ،
وبدلات السفر ، وأحوال نوادي
الادب المتردية في قصور الثقافة فهو
استخفاف بالمؤتمر وبالمؤتمرين

أنفسهم ، وكان هؤلاء المسؤولين المختصين يعيشون في كوكب آخر ، وكان مكاتبتهم وإداراتهم في إجازة طيلة العام ، وتفتح فقط — بقدره قادر — في هذين اليومين بالذات من كل عام .

وسط هذا الهراء تغيب الأسئلة الحقيقية الحية والشاخصة ، وتطفو على السطح ديدان المصالح والأهواء الصغيرة والرخيصة . وتصبح المسألة مجرد تسجيل مواقف روائية حماسية جوفاء لأناس معظمهم واقف في كل موقف ، خارجون عن أى موقف .

— ثم ماذا يمكن أن يقال في شاعر وخطه المشيب ، لم يجد لغة للحوار مع شاعر شاب سوى التهديد بضربه ؟!

— وماذا يمكن أن يقال في ناقد أكاديمي يكتب دراسة عن « الصدقات » ويتهم شعراءنا بالدوران في فلكه « أدونيس » واقتفاء خطاه ، وهو بعد لم يقرأ من أدونيس اللهم بضعة أسطر عابرة .

— ماذا يمكن أن يقال في ناقد أكاديمي آخر يكتب دراسة في عشرين صفحة عن أربعة عشر

شاعرا ، بعضهم لديه أكثر من ديوان شعر .

— وهل يؤمن يكفيان لمناقشة ثمانية أبحاث وسماع أكثر من مائة شاعر .. ناهيك عن الهرجلة وسوء التنظيم ، وتصنيف الأدباء إلى فئات في المسكن والإقامة وانتخابات الأمانة العامة للمؤتمر ، وما يصاحبها من بذاءات وتربيطات ، لا تحترم أبسط بديهيات الحوار الموضوعي السليم — ولا أعرف سر إجرائها في هذه المصعة بالذات .

— ماذا يمكن أن يقلل إذن ، وهل يستطيع هذا — المتأخ أن يخلق حتى مجرد حالة ثقافية صحيحة ؟ .. لقد انصرف معظم الحضور عن الندوات والاسميات الشعرية . وكان شيثاموسفا أن يكافأ الشاعر الذي وخطه المشيب بإدارة إحدى الاسيستين الشعريتين ، ويطن على الفكر القليل في القاعة ، أن الوقت المخصص لكل شاعر هو خمس دقائق ، ثم يهدف قائلاً أن الشاعر الحق يستطيع أن يقول كل شيء في بيت واحد من الشعر .. ثم يسرف ويطن ويغزى ويتعنت في تقديم شعراء بعضهم متجاوزا الدقائق الخمس التي حددها هوسلغا لكل شاعر .

ولا يأس أن نمرج قليلاً على بعض الدراسات مع تسليسي بأن معظمها لا يستحق أدنى التفات .

— يخلص الدكتور : كمال نشأت في دراسته « قراءة في شعر الحدائق » إلى القول : « على أن شعر الحدائق مازال في مرحلة التجريب ، وذلك أن البارزين من الشعراء وإن حققوا أنفسهم وأبدعوا يستقلون بلامح خاصة في إبداعهم مازالت آثار من أدونيس تعلق بأجنتهم فيديرون ل فلكه ، وأنتك لواجدها في استخدام بعض معجمه الشعري ، وإذا راجعت بعض الدواوين وأمعت ل أعداد « إبداع » ستجري الفاظ « النفوس — المرايا — البشارة — الوردية — اللغة — الجسد — الخريطة .. إلخ .. » .

هذا ولم يورد لنا الدكتور كمال نشأت مثلاً واحداً تطبيقياً على صحة رأيه هذا ، وعلى أن هذه الألفاظ المبتذلة ، والمقلقة على قارعة الطريق هي ملك لأدونيس وحده ومن ابتكاره الخاص !

— ويخلص الدكتور : مراد عبد الرحمن في دراسته « التناص وتعدد الدلالة في القصيدة العربية

المعاصرة في مصر» إلى القول بتوحيده من التناص يسودان القصيدة المعاصرة في مصر .. وهما : التناص الاليفي ، والتناص الوجداني والصوتي . ولا يوضح لنا حدود العلاقة وطبيعتها بينهما ، ولا دلالة تفكيكها في القصيدة .

والذي نفهمه أن كل التناصات تدور بـ «الدلالة الكلية للنص» ، وإنما ننظر إليها وتستعيدنا — برغم تنوعها وتعدد مصادرها — من خلال خصوصية النص نفسه . ثم هل معنى ذلك أن كل ما هو صوتي أو ديني ليس أدبياً . ثم لماذا ربط التناص دائماً بالماضي والقديم والثابت والموروث . ثم ألا يمكن أن ينتهي شاعر مع آخر زميل . ثم ألا يمكن أن يتناص الشاعر نفسه مع قصيدته التي ربما فرغ منها منذ يرمين .. ثم ألا يمكن أن يتناص الشاعر مع مفردات الحياة ونثراتها اليومية ؟ ناهيك عن أن الدراسة كلها عززت فكرة «التناص» عن الشكل ، وجعلت «التناص» تابعاً للمضمون في عينه المباشر الفج .

ويخلص الشاعر : حملي سالم في بحثه «الشعر والإيديولوجيا —

خواطر في فكر الشكل» إلى القول : «كل شعر ، إذن إيديولوجي ، في أكثر من مرة : فمرة ، من حيث أن الفن — كتنشيط إنساني — هو حامل معرفة ومجد خيرة بشر ، وعلامة نزوع على سد ثغرة في الحياة والكون» . يصل حملي سالم إلى هذه الخلاصة من منطق أن الشاعر يصل أفكاراً ومواقفاً اجتماعياً معيناً ، ونحن بدورنا نقول إن أي كائن مفكر حافل يحمل العالمية نفسها .. فما الذي يميز بين الواقعيين . ثم هل يصبح الشعر إيديولوجياً بمجرد كونه حاملاً لمفاهيم من الأفكار والرؤى المصدرة . ثم ما هو الملح والفيصل في الحكم القيمي على هذه الأفكار ؟

إن الإيديولوجيا في كل تعريفاتها وتصوراتها تعمل في طياتها نوعاً من الوعي الزائف . فهي دائماً تعمل على مستويين أحدهما ظاهر ، والآخر باطن . ولكي يتم الحكم عليها يجب تجريدها من أي مدلول خاص ، ليتكشف ما تخضعه من مفالطات لمنظومة القيم التي تحكم المجتمع على كل المستويات السياسية والتاريخية والاجتماعية والثقافية .

ثم ما الذي أثرته كل إيديولوجيات الانظمة الشمولية باسم «الاشتراكية» . إن الإيديولوجيا حين تتوحد بمستوياتها الظاهر والباطن تقرز نوعاً من الأحادية التي تفصل بين الكائن وذاته ، فيقتضي التشخيص والاعتراب والعزلة . حينئذ يصبح الفن مجرد وعاء تصب فيه إيديولوجيا معينة ، بصرف النظر عن طبيعة العلاقة بين الإناء وما يحتويه .

ونحن نتساءل : أية خيرة ، وأية تجربة يحملها ويصدها الفن .. وكيف ؟ وإذا كنا لا نستطيع أن نحدد إيديولوجيا ما لتلقى العمل الفني ، فكيف إذن يصبح كل شعر هو إيديولوجياً ؟

الشعر ضد الإيديولوجيا . ضد الأحادية . والقولبة . ضد الفصل بين الشكل والمضمون ، بين الظاهر والباطن . ضد التعصبة والقناع . ضد الثبات والجمود .

تبقى إذن دراسة القاص : قاسم مسعد طليحة «لتجاهات مثقفي منطقة قناة السويس نحو شعر العالمية المصرية» علامة لافتة على لدأب والجهود العمل في استكناه إشكاليات شعر العالمية

المصرى وطرحها على مائدة الدرس
العلمى السليم .

ويعد ، ..

ما الذى يمكن أن يقال .. جميل
ومهم أن يتجمع كل هذا الحشد من
مبدعى ومثقفى مصر على كافة

مشاريعهم وإبداعاتهم .. لذا
أقترح : إما أن يكون هذا المهرجان
مهرجاناً جديراً بهم ، يشد همومهم
وإحلامهم إلى أفق شقال رجب
وخصب . وأن يتوافر على الإعداد
له نخبة من المثقفين والتقاد
والبدعيين الثقا بمعاونة الاجهزة

الثقافية . وإما أن يصبح مهرجاناً
مفتوحاً لمجرد التعارف واللقاء
وتبادل الخبرات من دون دراسات
وأبحاث ملفقة ، وأمسيات شعر غير
إنسانية ، وإما أن يطلق أبوابه غير
مأسوف عليه .. اللهم قد بلغت ..
اللهم فاشهد .

العدد القادم من (إبداع)

ملف خاص حول ما بعد الحداثة
يتضمن

مقالات جديدة ومواد مترجمة
ويشارك فيه الأساتذة والذكثرة

محمد عيد
محمود أمين العالم
مراد وهبة
مصطفى ناصف
ميرفت بدرأوى

صبرى حافظ
عادل السيوى
عبد المقصود عبد الكريم
ملجى عوض الله
ماهر شفيق فريد

احمد عبد المعطى حجازى
بشير السباعى
جلال عصفور
حسن طلب
سليم خشبة

أشياء صغيرة للموت قراءة في رواية محمود الوردانى «رائحة البرتقال»

يحاول أن يجد لها حلا أو معنى ،
فنجده يلجأ في بعض الأحيان إلى
الذاكرة ويعتمد في أحيان أخرى على
إحساساته الداخلية ، وربما في
أحيان ثالثة يعتمد على فراسته .

وتتقدم حركة الراوى بمستوييها
الموازين ، وإن ظهرا غير متآلفين ،
فبينما تتعثر معارفه ويبدو في معظم
الأحيان غير قادر على الإدراك
الواضح لما يدور حوله ، نجد أن
قطعه الحركى يتقدم دون إعاقه ،
فهو لا يفضل طريقه ، بل دائما هو في
المكان المُتَوَقَّع ، حتى وإن بدا من
الوجهة السردية أنه لا يدرك أين
هو ، فإننا لا نجد أن شيئا واحداً
أعاقه عن الوصول إلى نهاية

تجربته الفنية ومغامرته الشكلية
والتي بدأها وأسس لها في
مجموعتيه .. السير في الحديقة
ليلاً .. والنجوم العالية .

(١) .

وتعتمد « رائحة البرتقال »
إيقاعاً تؤسسه حركة الراوى في
رحلته عبر الأماكن ويتوازى في هذه
الحركة مستويان للفعل ، أولهما
مستوى الفعل المادى ويتضمن كل
المظاهر الحسية لحركته ، وثانيهما
مستوى الفعل المعرفى ، وهو ما يبدو
لنا من الفقرة الأولى ، حيث يبدو
الراوى وكأنه يواجه لغازاً معرفياً ،
ومجهولات متعددة عبر الرواية ،

« رائحة البرتقال » أو رائحة
الحلم المتعدد ، رائحة المُتَنَتَّر ،
الذى يراوغ انتظاراتنا ، رائحة
الغربة ، الوصول ، اليقين المُتَنَتَّد في
نسيج من الأكاذيب « الصميمة » ،
الضوء الأتى عبر الثغرة الضيقة
إلى حيث يشيع الظلام ، السكون
إلى وجود دائم ، أو رائحة الحياة .

رحلة طويلة ، تبدأ من ممكن
ضئيل يحوى رغبة في الخروج وهوم
صغير متجسد ، لتنتهى بتحقيق
الموت . وكذب الوهم ، تقدمها لنا
رواية .. رائحة البرتقال .. لمحمود
الوردانى ، الذى يؤكد فيها تميزه
الشكى عن رفاق الرؤية والمجايلين
له زمنياً ، وكذلك على استمرار

رحلته ، أو أدى إلى انحرافها ، وهو يحاول أن يُحيى لنا بمشروائيه تلك الحركة ، كنتيجة منطقية لحالة الخوف والهروب التي يعيشها الراوى . ولكن ما نكتشفه هو تلك المنطقية التي تحكم انتقالاته المكانية ، وكأنه يصير دوماً في المكان الذى ينبغى أن يكون فيه .

واللحن السائد لحركة الراوى ينقسم إلى غرضين ، الهروب (من ذلك الرجل العجوز الذى يلاحقه طوال الرواية) ، حتى يقتله الراوى في الفصل قبل الأخير (الأشجار الحجرية) والبحث عن تلك المرأة ، وإن كان يلقاها في كل مرة مصادفة .

وتُغزى موسيقى الهروب والبحث ، وتنويعات الفعل والمعرفة ، نلتقى بعض التركيبات الهارمونية . حيث يتداخل الآن المعاش والمضى المُتَذَكَّر ، في فقرات طويلة يعود بنا الراوى خلالها إلى أحداث سابقة على لحظة الرواية ، معتقداً في ضرورتها (الفنية والأيدولوجية) لأجل تفسير ما يحدث ، وتبرير اتخاذهُ هدفاً للمطاردة من قِبَلِ الرجل العجوز في المجال السردى الآن ، ومن قِبَلِ رجال السلطة في فقرات التذكُّر الحكيمة أننا نُقلنا

١٥٤

من وظلُّلنا في القاهرة إلى الواحات عقب إفلاتنا من القبض علينا في مظاهرات الطعام ، ويبدو أن المسألة لا تعدو انتقاماً ، لأن ثمة كشوف معدة سلفاً .. بمعنى تصفية حسابات بيننا .. (ص ٧٠ — ٧١) .

وقد أوجدت هذه الثنائية بين طرى التآلف ، الآن والمضى ، المعاش والمتذكر علاقة سببية واضحة ومباشرة ، فالأحداث الواقعية والسياسية المحددة في فقرات التذكر ، وكذلك فقرات المناجاة ، تُقدم لنا الأسباب المباشرة لتلك الحالة اللا إنسانية بأحداثها وشخصها التي يمر بها الراوى ، والتي تشكل مستوى الرمز في الرواية .

ومن جهة أخرى ، نجد أن المادى هنا يفسر المجرى والرمزى ، مما يُخرُج الأخير من دائرة التعدد الدلائلى إلى دائرة التحدد الدلائلى ، وهو ما يعتبر نوعاً من النكوص المعرفى حيث تكون حركة الفعل المعرفى من الأعلى إلى الأدنى .

غير أنه بالطبع ، يمكن — فنياً — استخدام نفس المسار المعرفى — من الأعلى إلى الأدنى — ولكن على ألا يؤثر ذلك في قدرة

النص على الإحالة والغنى الدلائلى ، واستمرار احتفاظه بطاقة التأويل المتجدد ، وكذلك القراءة المتجددة . وهذا لا يكون بحسب العلاقة التي تصورها « الورداني » لهما ، الأدنى يفسر الأعلى ، بل بحسب علاقة ترى في الأعلى إمكانية التجسد والتعین المادى ، وهنا يحدث التمازج الذى يُثْرى النص ويُضفى عليه عمقاً وثى نفس الوقت يمنحه حيوية ووجوداً واحدة .

وقد أدى هذا عند الورداني ، في ... راحة الميرتقال .. إلى كشف الالتباس والإبهام اللذين حاول إسباغهما على عناصر نصّه ، بل وعلى مجمل روايته . مما أفقدهما الكثير من طاقة الإحالة ، وأضعف من شجنتها الرمزية ؛ وحدد دلالتها . وتلك سمة تلحظها في كتابات الكثيرين من قصاصى المرحلة الزمنية نفسها وزوائئها ، حيث يطو الحس الاجتماعى النقدى ، لدرجة تكاد توازى درجة الحس الفنى لديهم ، فنجد حرصاً من جانبهم على إبداء موقفهم الإيديولوجى ، السياسى غالباً ، مما أثر على مستوى الأداء الفنى ، وإن لم يؤثر في قيمتهم الفنية ، وقيمة كتابتهم باعتبارها إحدى المراحل

التاريخية الهامة في تطور الكتابة القصصية والروائية .

(٢)

وتبدو شخص الورداني في « رائحة البرتقال » غامضة ، وإن كان غموضا سرديا لا دلاليا ، وهو لا يقدمنا لنا إلا من الظاهر ، مفضلا تقنية الوصف الحسى ، وإن لم تكن بنفس درجة استخدام إبراهيم أصلان لها ، والذى تتسم رؤيته في مجملها بذلك الطابع الحسى ، فيما يذهب الورداني في تجربته إلى التماس مع مناطق الشعور والنفس والمعرفة أو الداخل الإنسانى .

وذلك الطابع السرى في شخصيات « رائحة البرتقال » لا يحدث بفرض التشويق وإشاعة جو من الإثارة الدافعة إلى استمرار القراءة ، بل يقصد به إخراج هذه الشخصيات من مجال التعمين الواقعى إلى مجال الرمز ، فمعظمها لا تجد له اسما بل صفة دالة عليه (الرجل العجوز - الدليلية البيضاء - المرأة التى تعرج .. الخ) كما لا نجد على مستوى السرد الاثنى مبررا لطبيعتها ، لماذا الرجل العجوز مخيف ومثير للهرم ،

لماذا يهرب منه الراوى ولماذا يخافه ولماذا تخرج المرأة ولا تعود ، واين تذهب ولماذا تتشكل هكذا .

ويقصد الورداني إلى هذا الأسلوب ، لتوجيه القارئ إلى رمزية الشخصيات ، وقيمة ذلك في أن تأثير لدى المتلقى حس التأويل والتفسير ، وصولا إلى العديد من الدلالات المحتملة ، مما يعطى انطباعا بالثراء الدلال للنص وقدرته الدائمة على الإحالة المتجددة ، ولكن بتحليل طبيعة الشخصيات نجد لها صيغة ، نمطية ، لا نرى لها تطورا دراميا ولا نص لها عقفا وجوديا أو إنسانيا . فبدت كأنها شخصيات لغوية ، مفردات لغوية تفتقر إلى الواقعية والحياة ، وصارت أشبه بالمشترى التى تذكر فى أوقات معينة لتعطى الراوى مبررا للاستمرار فى الحركة هرويا كانت أو سعيا خلف تلك المرأة المجهولة .

فعل الرغم من أن الحدث المحورى للرواية هو هروب الراوى ، فإننا لا نجد فزعا أو خائفا أو معارسا لفاعلية المضطهد والمضطرد ، إلا حينما يكون الرجل العجوز ، فى مجال حسه / بصره تحديدا ،

وفيما عدا تلك اللحظات نجد ممارس ترحاله عبر الأماكن فى هدوء متعادل ، غير متقل ، حتى نكاد نلظنه يتجول ، لا يهرب .

ويخشى الورداني أن يذهب القارئ في تأويله للنص ولطبيعة الشخصيات ومعانيها الرمزية إلى غير ما يقصده هو نفسه من معانٍ ودلالات . فنجد مستخدما أسلوب التذكر ، يستذكر لحظات سابقة على لحظة الحدث ، يقدم لنا فيها طوعا معظم مفاتيح عمله ، مما يؤدى بطبيعة الحال إلى التحول للأحداث والشخصيات من مجالها الرمزي الموحى والمثير إلى مجرد كيانات إشارية تُحيل إلى ظروف سياسية واجتماعية ، وإلى شخصيات بعينها « ولا أعرف كيف صعدت إلى العربية اللورى علندا إل سجن الحرج حيث خلعوا عني العصابة أعلم زنزين عنبر التجربة ثم دفعوا بي مع زميل إلى الزنزانة » (ص ٥٧) .

« والفيلد المارشال الاسود اخترقته مئات الطلقات بين آلاف الجنود والطائرات والمدافع والديابات والمجنزرات وسفراء الدول الحليفة والدول الكبرى والصغرى والمتوسطة بعد أن

أودع الآلاف المعتقدات التي أقامها على عجل قبل أن يصدر قرارا بإخرا قلبه باعتباره سلسل الخلفاء الراشدين » (ص ٥٧) .

« في تلك الحبسة التي استمرت علما واحدا قبل اغتيال السلاطات ، حين حملوكما فرحين أنت وعزة ، فسوف تسترجعان أخيرا من ذلك المنفى البعيد الذي اضطرتما إليه في أعقاب انتفاضة الخبز » (ص ٧٠) .

يهتم الورداني بتأثير وجود الشخصيات بأكثر من وجودها ذات ، فما يؤرقه هو الفكرة ، الحالة العامة التي يمايشها الراوي ، حالة الاضطهاد إلى الهرب الدائم ، وكأنه أمام مستويين للوجود ، المادى (حركة الراوى ، علاقات الشخصيات الأخرى ، الأحداث المتتابعة ، الأحداث التاريخية .. الخ) والمجرد (شيوخ حالة الاغتراب الإنسانى والمهانة) . يقدم الورداني ، معا ، الحقيقة والاكثوية ، الواقعة والفن ، للتاريخ والرؤية .

ولمكنا نتساءل إن كان دور الفن يقتصر على إعادة صياغة الواقعة المحددة فنيا وتشكيلها جماليا ؟ ..

نعتقد أن تجاوزها أمر ضرورى ، بمعنى ، التعبير عن عمق الظاهرة أو الواقعة التي أثارت الكاتب فنيا . يجب اتساع الرؤية كى تدرك كافة العناصر المعلنّة والخفية ، المتصلة بالواقعة ، وصولا إلى مستوى من الوعي أقدر على تلمس الحقيقة ، وهنا يتحقق الفن والأدب تعبيراً لا عن واقعة تاريخية ، اجتماعية ، سياسية أو نفسية أو وجودية .. الخ ، بل عن وعى يتمثل هذه الواقعة ، ويصوغ رؤيته لها محترما تماما ظروفها المادية من جهة .. ومن جهة أخرى كل عناصر النسق الفنى الذى يمارس فيه فعاليتة ، فلا وجود أحدهما على الآخر ، وممارسة هذا الوعي تتحقق عبر خبرة الاداء الفنى والتجريب المستمر إلى جانب البحث النقائى والعلمى للعناصر الخارجة عن النص سواء كانت مادية أو ذهنية .

(٣)

واللغة هى الخامة التى يتجسد فيها ويتعين وعى الكاتب بموضوعه . وتتعدد وجهات النظر فى مناقشتها لقيمة اللغة ، فالبيض يراها مجرد أداة ناقلة ، ينتهى دورها بمجرد إيصال الفكرة إلى

القارئ . وحسب هذا الرأى تصبح للغة قيمة عملية لا جمالية . ورأى يرى أن للغة قيمة معادلة لقيمة موضوعها ، فلها جمالياتها الخاصة والقادرة على إثراء النص الأدبى فنيا ودلاليا ، ورأى ثالث يرى إلى اللغة بأعقاربها الفنية الأعلى ، والتى يمكن لها أن تصير هى الموضوع نفسه ، وهو رأى ينطوى على طابع كهنوتى ، لا يبا بالعالم وصراعته ولا يرى فى المادة قدرة على التأثير فى مجريات الأمور .

وفيما بين هذه الوجهات الثلاث من النظر هناك الكثير من التحققات التى تتفاوت فى درجة أدائها الأدبى . وينتمى الورداني بشكل أساسى إلى الموقف الأول من اللغة ، وإن حاول أن يطور موقفه هذا ، وتعد هذه المحاولات إلى مجموعتيه القصصيتين « السير فى الحديقة ليلا » و « النجوم العالية » فتنوع من استخدامه للأساليب اللغوية . بين لغة السرد الراسدة « انتهيت إلى شارع طويل مضي وضيق كل مزدحما يضج بالحركة والصراخ والأصوات العالية ، رفعت عيني؛ فالتقت بشرقات ونوافذ البيوت القصيرة

المختارة ... (ص ٩) ولغة التذکر الأكثر وضوحاً ورائعة ، ويدفعنا بكوعيه ونحن مقيدون كل اثنين في قيد واحد لم يفكونا إلا أمام وكيل النيابة ذى النظارات الذى سألنى عن اسمى وسنى وعنوانى وعملى وامر بحبسى قبل ان انتهى من الإجابة على أسئلته ، (ص ٥٦) ، ولغة المناجاة « هل تريد ان تراها مرة أخرى أم لا ؟ هذا هو السؤال الذى يعكس مواجهته مباشرة ، بعد ان تجنبته طوال شهور وسنوات ، وتركت هذا المر يطويك دون ان تواجهه » . (ص ٢٨)

ولكن بالإضافة إلى اكتشافنا ان محاولات الوردانى لإثراء لغته في « رائحة البرتقال » هى نفسها دون إضافة هامة إلى ما حققه من قبل في مجموعتيه القصصيتين — ولعلهما كانتا أكثر تماسكاً — نجد التعدد الأسلوبى في روايته إلى جانب ترداده عبر انساق لغوية متنوعة ، ذات طابع عامى حتى القرافة .. لم يعد أحد يطلع على المئين .. ويظهر أنهم يذهبون بمن يموت — إلى قرب أخرى » (ص ٢٢) ، وأخرى ذات طابع

فصيح « والمطريهمى حقيقاً ، غير أنى استطيع ان أميز وفيشيته ورائحته من داخل العربة ، حيث كنت أرقب الطريق » (ص ٩١) . وذات طابع ترائى صوته .. واجمع أهل الملاعب والفنون وأنيب الذبائح وأعمل الأظعمة وأضحك في بابراجك وعاجك وقبابك ونارك ورائحة شعرك الجفل وخير مائك وفيشي موكك وها أنا أكبد في الاندفاع نحوك والإسك بك راغياً في مضادك والهناف باسمك » (ص ٤٠) .

إن هذه الانساق اللغوية ، رغم مشروعية استخدامها معاً وغيرها في سيق الأدبى واحد فإنها لم تحقق في « رائحة البرتقال » ما يمكن أن يكون وحده بناء لغوياً ثابتاً ومستقراً رغم تنوع وحداته البنائية ، مما أفقد الرواية بعضاً من تماسكها الداخلى وإن ظل ما يشير إلى أن ثمة هيكلأ واحداً يلم شتاتها ويتحدد في وحدة الشخصيات وأطراف الحركة من بداية إلى نهاية .

فاللغة تتشكل حسب الموقف ، وحسب الحالة الوجدانية للراوى ،

دون مراعاة لتألف خاص بها ، بل تتبع الحدث وتخضع لاتجاه الموقف السردى ، قصدها الأساسى نقل الفكرة أو الحالة الشعورية إلى القارئ وهو موقف إن اتسم ظاهرياً بكونه نفعياً في علاقته باللق ، إلا أنه يتسم كذلك باعتبار محدود الإمكانات الخاصة والجمالية لها ، ولأستطاعتها أن تكون أحد العناصر البنائية الهامة للنص الروائى .

(٤)

لم يستطع الوردانى أن يتخلص تماماً من كثير من مشاكل الكتابة التى بدأ بها تاريخه الأدبى ، وهو أمر طبيعى ، ولكنه يبدو في « رائحة البرتقال » وكأنه نسي هذه المشاكل وأهم في تجربته بالأخذ بأسباب الحدافة التى لم تناسس بعد ، فظل في الهوة بين الجانبين .

ولناخذ على سبيل المثال نموذجاً لهذا التشنت داخل الرواية ، بمقايعة استخدام الوردانى للشكل الطباعى للصفحة (طيبوغرافيا — Typography) فبعض الفقرات المميزة يقل عرض السطر فيها عن

عرض السطر العادي ، ويتحليلها نجد أنها تراوح بين التذكير والمناجاة فهي لحظة زمنية خارج لحظة السرد الآتية . فماذا نجد ؟ بعضها لا يستخدم علامات الترقيم (ص ٤٠ / ص ٥٦ - ٥٨) وهو أسلوب انتهه بعض الكتاب الأوروبيين لتصوير التدهاي الحر للعقل ، حيث تتوالى الأفكار بدون ترتيب أو منطق محدد لتواليها ، وبافتراض أن هذا هو قصد السوراني ، فإن لنا بعض الملاحظات عليه ، فهذه الفقرات لا تختلف في بنائها عن غيرها من الفقرات المميزة ، إذ تلتزم منطق التوالى المترابط للأحداث ، وأيضا هو يستخدم علامات الترقيم في فقرات مميزة أخرى تتشابه في لغتها

وبنائها مع تلك التي يكتبها خالية منها ، (قارن ص ٥٦ - ٥٨ / ص ٧٠ - ٧١ / ص ٧٥) ، وأيضا هو يضمن سزده أجزاء لها نفس طابع الفقرات المميزة ، ومع ذلك فهي مطبوعة على سطر عادي ، رغم وضوح خروجها الزمني عن زمن لحظة السرد ، ولغتها التذكيرية (ص ٩١ / ص ٩٦) .

إن الأمر في النهاية يثير قضية هامة ، هي قضية الحداث التي لم يستقر الرأي بعد على تحديد معناها النهائي ، بافتراض أن هذا ممكن ، هذا من جهة ، ويثير من جهة أخرى تفسيرات المبدعين للحدثة ، فالبعض يمتد في تحقيقها لمجرد استخدامهم لمجموعة من العناصر

الشكلية التي يدور فيها تطويرا ما ، سواء من جهة بنية النص أو الزمن أو المكان أو الشخصيات أو اللغة .. الخ . بينما تظل رؤيتهم هي نفسها ، فتجئ هذه الاستخدامات كنتوءات غير متألقة تتصادم وعناصر الرؤية الثابتة والمستقرة . إن المسألة تحتاج إلى مرونة عالية للسوى . تمكنه من استيعاب الأشكال الجديدة المتطورة وإدماجها في الرؤية بحيث تصبح إحدى وحداتها البنائية . وهذا على الأقل ، كما يمكن للتجربة الفنية أن تنجز تقدمها الذي يصل في حده الأقصى إلى خلق إشكالية جديدة على المستويين النظرى (الوعى) والتطبيقي (النص) وهوما يحتاج إلى زمن لا نعلم قدره .



اصداقاء إيداع

تعتذر (إيداع) لأصدقائها عن اجتباب (أصدقاء إيداع) ، وتقدم بمواصلة صدور هذا الهلج بدءا من العدد القادم في عدد من الصفحات يسمح بتغطية أوسع ، لكل ما يشغل الأصدقاء من قضايا وما تجرى به أقالهم من كتابات .

جون كيدج مرة أخرى أو : موسيقى ما بعد الحداثة

وعلى عدة أجيال من فنانى الأداء .

وفي ١٩٨٩ ، عندما قُدم جاليري
أنطونى دوفاي ، فى لندن ، صفحات
من الثوبة الموسيقية لقطعة كيدج
« كونسيرتو البيانو والأوركسترا » ،
١٩٥٨ ، وشريطاً فيديو لكونيوجرافيا
كينيجهام ومجموعة من أعمال جاسپر
جونز فى معرض باسم « راقصون على
مسطح : كيدج ، كينيجهام ،
جونز » ، كتب الناقد جون راسل فى
صحيفة نيويورك تايمز عن مركزية
كيدج فى هذا الفلك يقول ... لم يصدر
أبداً مانفستو ، أو إعلاناً عن موقفه ،
ولم ينشر له حديث صحفى خطير . إنه
يفعل ذلك فحسب ، والآخرين يفعلون

الأربعاء ١٢ أغسطس فى مستشفى
سان فنسنت ، بمانهاتن ، نيويورك ،
على أثر إصابته بجلطة فى المخ ، قبل
أن يبلغ الثمانين .

وكان تأثيره أساسياً على عمل
الكوريوجرافى ميرسى كينيجهام
Merce Cunningham الذى تعرّف
عليه أثناء الدراسة بمدرسة فنون
سياتل منذ أكثر من ٥٠ سنة . وكان
كيدج هو الذى اقنع كينيجهام بأن
ينشئ فرقته الخاصة للرقص التى
كان كيدج يصطحبها فى جولاتها
كمؤلف موسيقى وعازف ومدير
موسيقى . كما أثر على الفنانين
التشكيليين جاسپر جونز وروبرت
روشنبرج ، اللذين كانا صديقين له ،

عندما كتبت فى العدد الماضى عن
جون كيدج لم يكن فى نيّتى أكثر من تقديم
فنان هام ومؤثر - لا فى مجال
الموسيقى الأمريكية فحسب ، بل فى
مجالات الفنون المعاصرة الأخرى ،
الباليه والمسرح والفن التشكيلى . بل
إن تأثيره قد تجاوز هذه الفنون ،
البصرية والسمعية والأدائية ، إلى
الفكر الفلسفى - إلى المثلث المصرى
الذى أعتقد ، على الأرجح ، أنه يجعله
تماماً . وكان فى نيّتى أن أهتم
مناسبة أخرى لمعاودة الكتابة بشيء
من التفصيل عن جون كيدج ولكن لم
يكن قد انقضى أسبوع على كتابة هذا
التقديم ، بمناسبة إشرافه على بلوغ
الثمانين ، حتى وافته المنية يوم

ما يفعلون ، وبطريقة يستطيع كل شخص أن يقلها ولا يستطيع أحد أن يشرحها ، وقد تمخض التفاعل بين هؤلاء الثلاثة بطريقة متسبقة عن نتائج مذهبة » .

وبطبيعة الحال ، كان تأثير كيدج في عالم الموسيقى بعيد الأثر . فقد بدأ ثورة باقتراحه أن في وسع المؤلف أن ينفذوا اللغة الموسيقية التي يتصورها خلال القرن السبعة الماضية ، ومن ثم فقد فتح الباب للحركة الترددية *Minimalism* ، ومن الأداء وتقريباً جميع فروع الافانجارد الموسيقية . وقد اعترف موسيقيون ، تختلف أساليب كل من منهم عن الآخر ، ومن كيدج نفسه ، مثل فلهيل جلاس ومورتون فلدسمان وإيلر براون وفريدريك زيهوسكي بأن كيدج كان بمثابة المنارة التي أضاعت لهم الطريق .

وقد كتب ريتشارد كوستلانتز ، وهو كاتب حزم عدة كتب عن كيدج ، كتب في مقال ، نشرته صحيفة نيويورك تايمز في ١٩٦٧ يقول : « وفي الوقت الحاضر ، حتى أولئك النقاد الذين لا يفتقرون معه بجنون استعداده للحلقة أفكاره حتى استنتاجاتها » المجنونة » ، وقد عاني السمع سنوات طويلة بحيث

لا يستطيع أحد أن يشكك في أمانته » .

وخلال حياته المهنية التي بدأت في الثلاثينيات ، كتب كيدج مئات الأعمال ، ابتداء من مؤلفاته المبكرة التي كتبت وفقاً لقواعد الهارموني التقليدية والتطور « التيماتى » *The matic* ، إلى أعماله اللاحقة التي تعدت تلك القواعد ، واستخدم في كتابتها ما أطلق عليه عمليات « الصدف » .

وكتب أعمالاً لكل ما يمكن تخيله من آلات ، من السوترينات الأوركسترالية التقليدية إلى آلات البيانو « المحصورة » ، المعدلة بوضع مسامير ، ورق ، وخشب ، وأربطة مطاط ، أو أشياء أخرى بين أوتار البيانو لجعلها تصدر أصواتاً قرعية من عالم آخر . وكتب أعمالاً إلكترونية وأعمالاً مؤلفة من نصوص تُلَفَّظ فجسب . كما استخدم أصوات الراديو واللعب وأصوات ارتشاش الماء أو تقطيع الخضروات .

وتتضمن مقطوعته « يوروپيرا » *"Europera 5"* أرييات *arias* أوبرالية من القرن التاسع عشر وموسيقى من تأليفه ، وإذاعات راديو وأفلاما تليفزيونية صامتة . ومن

أشهر وأكثر أعماله استقزاًزاً « ٢٣ » ، وهي ٤ دقائق و٣٢ ثانية من الصمت ، مقسمة إلى ثلاث حركات . وفي الواقع ، كان جون كيدج يؤمن تقريباً بأن لا شيء من الأصوات موسيقاه الكامنة .

وفي مقابلة مع أحد النقاد في الشهر الماضي قال كيدج « أنا أؤمن بصحة القول بأن الأصوات ، بطبيعتها ، متألفة ، ويمكنني أن أطبق ذلك على الضجيج . فليس هناك ضجيج ، ولكن هناك فقط صوت . إنني لم أسمع أية أصوات أعترها شيئاً لا أريد أن أسمع مرة أخرى ، باستثناء الأصوات التي تُفزعنا أو تجعلنا ندرك الألم . إنني لا أحب الصوت الذي له معنى . وإذا كان الصوت خالياً من المعنى ، فهذا ما أحبه » !

ولا غرابة إذن ، كما يقول الآن كوزين في تاين جون كيدج ، الذي احتل مساحة كبيرة بالصفحة الأولى لصحيفة نيويورك تايمز ، وشغل صفحة داخلية كاملة ، وهو اهتمام لا يُعطى إلا لأهم فنانين ومفكرى وكتاب العالم ، وخاصة الأمريكين لا غرابة في أن جون كيدج وموسيقاه ونظرياته في التأليف كانت دائماً مثيرة للجدل . فقد استبعد التقليديون

كمهزج وفوضوى ، وبالرغم من أن عروض موسيقاه تقمّ اليوم بلا حوادث ، فقد كانت أعماله ، في الستينيات ، تُثير استجابات غاضبة . وفي حفل قدّم فيه أوركسترا نيويورك الفيلهارموني مؤلفه « إكلتيكالييس مع موسيقى الشتاء » في ١٩٦٤ خرج ثلث عدد جمهور المستمعين أثناء العزف وأطلق أعضاء الأوركسترا أصوات الاستهجان للمؤلف .

.....

ولد جون ميلتون كيدج ، الصغير ، في ٥ سبتمبر ١٩١٢ ، في لوس أنجلوس وعندما بلغ عمره ١٢ سنة ، كان يقمّ برنامجاً خاصاً به أسبوعياً بإحدى محطات الراديو . وكان قد بدأ يدرس البيانو في ذلك الحين ، وكان يقمّ في برامجه عروضه الموسيقية الخاصة وعروض الموسيقيين الآخرين أعضاء فريق الكشفاء الذى كان ينتمى إليه .

وكان إحساسه تجاه دراساته الموسيقية مضطرباً في البداية فلم يكن يعتبر نفسه عازف بيانو « فيرتيوزو » ، وقد تصدّت وكتب بصراحة طوال حياته عن افتقاره إلى المهارات الموسيقية التقليدية ، إلى حدّ أنه أعلن في كتابه « سنة اعتباراً من

يوم الاثنين » : « أنا لا أستطيع أن أحافظ على نغمة . وفي الحقيقة ، لا أملك موهبة الموسيقى » .

وفي ١٩٣٠ ، بعد قضاء عامين في كلية يومونا ، ذهب كيدج إلى باريس حيث عمل لفترة قصيرة مع إرنو جولد فنجر ، مهندس معمارى كانت له روابط بمارسيل دوشامب والداديين الآخرين الذين أثّرت أعمالهم عليه فيما بعد . كما انغمس في دراسة أعمال البيانو المعاصرة التى سمعها في حفل قدمه عازف البيانو الأمريكى جون كيركباتريك . وكان يرسم ويكتب الشعر ، وخلال زيارة لمايوركا ، أثناء رحلته الأولى لأوروبا ، كتب أولى مؤلفاته للبيانو .

وبعد رحلته الأوروبية ، قام بجولة عبر الولايات المتحدة . وعندما عاد إلى كاليفورنيا ، قبل الاشتغال بأعمال مثل الطهو وفلاحة الحدائق كما بدأ يعمل محاضرات عن الفن الحديث ، معتمداً على البحث في مكتبة لوس أنجلوس العامة .

وفي الوقت الذى عاد فيه كيدج إلى كاليفورنيا ، في أواخر ١٩٣٤ ، كان شووينبرج قد ترك أوروبا ، حيث أعلن التنازول أن موسيقاه منحلة ، وقبل وظيفة مدرس بجامعة جنوب

كاليفورنيا ، بلوس أنجلوس . وقبل شووينبرج أن يدرّس كيدج « الكونتربانط » ، والهارموني والتحليل مجانباً ، مادام كيدج قد وعد بتكريس نفسه للموسيقى .

ولكن شووينبرج لم يبد اهتماماً كبيراً بعمل كيدج نفسه . وكان يرغب أن يطلع على مؤلفاته ، ويتحلل الأعداء لعدم حضور حفلاته الموسيقية وفي النهاية ، انجرف كيدج نحو عالم الرقص . وفي ١٩٣٧ ، انضمّ إلى فرقة الرقص الحديث بجامعة كاليفورنيا ، بلوس أنجلوس ، كمعزف مصاحب ومؤلف موسيقى ، وأنشأ فرقة الخاصة لتعزف أعماله لآلات النقر المبكرة . وفي السنة نفسها ، انتقل إلى سياتل ، حيث عمل كمؤلف موسيقى وعازف مصاحب لفصول الرقص التي كان بوني بيرد يقمّها بمدرسة كورنيش . وأثناء وجوده في سياتل نظم فرقة نقر أخرى ، وجمع آلات غير عادية ، وطاق بها الشمال الغربى . وفي هذا الوقت أيضاً التقى بالراقص والكوريوجراف ميس كتينجهام ، وكان هذا اللقاء بداية تعاون مع كتينجهام استمر مدى العمر .

وعاد إلى كاليفورنيا سنة ١٩٣٨ لينضمّ إلى كلية ميلز كوايدج ، وكانت

أعماله في هذه الحقبة لا تزال تقليدية تقريباً ، على الأقل وفقاً لمعاييره اللاحقة . وقد أظهر عمله « موسيقى ثلاث النغم » و « تحولات » (كلاهما ١٩٢٨) و « مستمراً » (كلاهما شويينج المعروف باسم ١٢-تونا ، بينما استطاعت مقطوعته « بناء أول » (١٩٣٩) ، لفرقة نقر ، التي استخدم فيها أجراس الزحافات الجليدية وأصوات الرعد والفرامل ، استطاعت طبقات من الإيقاعات المتداخلة .

ولكن كيدج كان قد بدأ أيضاً يستطلع أرضاً جديدة . فقد استخدم في مقطوعته « مشهد طبيعي تخيلي رقم ١ » / ١٩٣٩ / إستريوهات بسرعات مختلفة وبيانو مكتوم الصوت وصنجاً ، وفي العام التالي ، كتب أولى مقطوعاته لبيانو مُحضّر ، « باشانال »

وفي ١٩٤٢ ، وبعد إقامة قصيرة في سان فرانسيسكو وشيكاجو ، انتقل جون كيدج إلى نيويورك التي ظلت موطنه حتى النهاية . وكان من جديد فرقة نقر ، وقدم أول عروضه في نيويورك بمتحف الفن الحديث في فبراير ١٩٤٣ . وقد اجتذب الحفل اهتماماً كبيراً ، وإن كان معظم

سلبياً وكان من بين المستمعين الذين اعترضوا على ترساسة جون كيدج الموسيقية الكهربائية ، التي شملت أوعية دقيقة وأجراس نقر ومذيذات نويل ستراوس الذي كتب في صحيفة نيويورك تايمز يقول أن موسيقى جون كيدج بها تشابه لا يمكن إغفاله بالأصوات عديدة المعنى التي يصدرها الأطفال وهم يروجون عن أنفسهم بالنقر على الأوعية المصنوعة من القصدير وأوعية المطبخ ذات الرنين الأخرى .

وفي ١٩٤٥ ، بدأ انجذاب جون كيدج إلى الفلسفة الشرقية ، عندما بدأ دراسة موسوعة للبوذية الزنتية بجامعة كولومبيا . وقد ترك هذا الاهتمام أثراً عميقاً وباقياً في أعماله . وكان مؤلفه « الفصول » محاولة للتعبير عن وجهة النظر الهندية في الفصول مثل الهدوء (الشتاء) ، والخلق (الربيع) والمحافظة (الصيف) والتدمير (الخريف) وتمثل السوناتات والإنتروادات للبيانو المحضّر ، وهي دراسة شاملة مدتها ساعة كاملة لقدرات الآلة ، تمثل المفهوم الهندى « للعواطف الدائمة » ، بما فيها العواطف البطولية والشيقية والدهشة والمثيرة للطرب والاسى .

وفي ١٩٥٠ ، بعد العودة إلى الولايات المتحدة من جولة في أوروبا مع كينججهام ، اكتشف جون كيدج كتاب « إى شينج » (« كتاب التفسيرات » الصينى) الذى يستثيره المرء بعد أن يستثير مجموعة من العملات النقدية (ملك أو صورة) .

وقد أوحى له هذا المنهج بفكرة مؤلفاته التى يبينها على أساس الصدفة .. فإذا كانت قراءات « إى شينج » يمكن أن تحكمها صدفة « فر » عملة ، فلماذا لا يمكن أن يحكم العمل الموسيقى بالصدفة ؟

وبينما واصل كتابة أعمال الصدفة ، طوّر كيدج منظوراً جديداً للمؤلف الموسيقى ، أصبح يعتبر فيه التأليف لا كوسيلة لغرض النظام على الطبيعية ، ولكن كوسيلة لخلق الظروف التى يمكن أن يكثف فيها الفن نفسه مع محيطه . وربما كان أنقى مثل لهذه الفلسفة مقطوعة « ٢٣ و ٤ » (١٩٥٢) ، التى ينف فيها العازف صامتاً على المسرح . ولا محالة ، أن المستمعين قد اضطروا إلى التركيز على أصوات غير موسيقية ، أو في حالة جمهور هادئ بصورة غير عادية ، على قيمة الصمت نفسه .

عودة الباروك

متناسقة الشكل ، أما عندما يوصف شيء ما في اللغة العادية بأنه « باروك » ، فذلك يعنى أنه غريب ومعقد وغير مألوف وصارم .

وطراز الباروك ذاته بزغ في القرن السادس عشر ، وأينع في القرن السابع عشر ، ووصل إلى غاية تطوره قبل موجتى الكلاسيكية الجديدة والرومانسية العلميتين في طراز الروكوكو Rococo (١٧٢٠ — ١٧٩٠) (انظر مقالتي الدكتور ثروت عكاشة في عددى مارس وإبريل ١٩٩١ من إبداع) . وقد تطور هذا الطراز أصلاً في إيطاليا ، ثم انتشر في عدد من الدول الكاثوليكية ، واتسم

العالم « الذى تعرضنا له في عدد سابق من « إبداع ») الذى يرمى عبر الموسيقى قصة حياة موسيقار من عصر الباروك وعلاقته المعقدة بتميزه ، لغير شاهد على الواقع الجديد بالباروك (شاهد الفيلم نمو مليونين ومائتى ألف متفرج ، وباعت أسطوانة موسيقى الفيلم نحو ٢٠٠ ألف نسخة) .

غير أن ظاهرة عودة الباروك تنير في البداية عدداً من التساؤلات ، فكلمة باروك Baroque في حد ذاتها كلمة فضفاضة غير محددة المعنى ، فاصل هذه الكلمة التى جاءت من اللغة البرتغالية تشير إلى لؤلؤة غير

مؤشرات عديدة تدل على عودة لطراز الباروك ولروح الباروك ، وهو ما أطلق عليه البعض الباروكية الجديدة baroque - néo — وذلك في مختلف ميادين الإبداع الفنى فيما يمكن اعتباره ظاهرة فنية فكرية مثيرة وجديرة بالاهتمام ، ولاسيما وأن هذه العودة لم تقتصر على النخبة والمثقفين ، بل امتدت إلى الجمهور العريض الذى أقبل على الأعمال الفنية التى تستند إلى فلسفة الباروك وروحه ، سواء في الموسيقى أو الرقص أو الأوبرا أو الأدب أو السينما أو المسرح . ولعل النجاح منقطع النظير الذى حققه فيلم الآن كارنو « كل صباح في

بحرية الشكل وكثرة الزخرفة
الطليزونية والخطوط المتلفة
والمنحنيات التي تنتظم وفقاً لهوى
الفنان الذي يطلق الفنان لفنونه
وخياله المبدع بغض النظر عن
القواعد المرحية .

ويظهر الباروك في القرن
السادس والسابع عشر يعكس لدى
البعض أزمة الحساسية الفنية في
أوروبا في ذلك الوقت وفي أزمة
انبثقت عن الصراع بين الإصلاح
الديني والإصلاح الديني المضاد ،
مما زعزع العقائد والثوابت ، وهو
أمر نجد له أوجه شبه عديدة مع
الواقع في عالمنا المعاصر حيث
تتزعزع العقائد والأفكار
والإيديولوجيات التي حكمت رؤيتنا
للعالم منذ أواخر القرن التاسع
عشر .

وفن الباروك هو فن المآلات وكل
ما هو غير واقعي ، فن الحركة
والظل والحلم والخيال المتروى
والتشويق الفوار للمنحنيات المنعرجة
والإيقاعات المكسورة من عدد ، هو
فن المرامنة والمغامرة والتلاعب هو
فن الشك وعدم اليقين والقلق
العميق . الباروك يضع العمود
الطليزوني في مواجهة العمود

اليوناني المستقيم إذ أنه يرفض
المعومليات والخطوط المستقيمة
والزوايا القائمة المفرجة الثقة في
ذاتها ، فالعالم الضبابي المتغير
الظلال والأشكال الذي يوحى به
الخط الدائم الإنماء هو عالم
الباروك ، ولعل تذوق اللحظة والمتح
المصبة وفرصة العيد والاحتفال
المميز لعصر الباروك يجد أساسه
الفلسفي في الطلق المستمر من
الموت ، فكل شيء زائل وكل جهد أو
امتناع هو بلا طائل فالتهريب
والأوبئة تقدم الدليل اليه على
هذا الشعور بالعجلة تتسارع
الزمن .

وليس من قبيل الصدفة أن عالم
الباروك كان دائماً موضع إدانة من
جانب الكلاسيكيين ، وفقاً لمقالة
« بنديتو كروتش » المفكر الإيطالي
(١٨٦٦ — ١٩٥٢) والذي كتب
كتاباً بعنوان « تلويح الباروك في
إيطاليا » (١٩٢٩) أكد فيه أن
« كل ما هو فن حقيقي لا يمكن أن
يكون باروكياً وكل ما هو باروكي
ليس فناً » . وعلى الرغم من ذلك
فمعصنا يثبت العكس تماماً ،
فموجة الباروك تجد أرضاً خصبة
في فرنسا التي كانت دائماً معادية
حتى في أوج فترات عهده

الباروك — لهذا الطراز حيث أنها
كانت دائماً أرض اليقين والتفكير
المنطقي الديكارتي ووطن
الكلاسيكية ، والكلاسيكية الجديدة
مما يؤكد أن الحساسية الفنية
والروح الحقيقية لكل عصر تنعكس
في كل ما يولد به من فنون وما
يسوده من طرز ومدارس فنية .

ولعل بداية عودة الباروك
اقتصرت على الميدان الموسيقي فيما
أطلق عليه « ثورة الباروكيين » « la
revolution des baroqueux »
والتي قادها مجموعة من الموسيقيين
للهاشبيين في السبعينيات حيث
كانوا يركزون في عزف موسيقى
العصر الباروكي (١٦٠٠ —
١٧٥٠) على استخدام آلات العزف
المستخدمة حينئذ أو آلات مماثلة
لها تماماً تاركين جانبا آلات العزف
التي استخدمتها المدرسة
الكلاسيكية والتي كان أكبر نجومها
قائد الأوركسترا الشهير هيربرت
فون كارايان والتي كانت تركز على
عدد العازفين الكبير وعلى استخدام
الآلات الموسيقية الحديثة الأكثر
دقة وسلاسة والتي يمكن من
خلالها تحويل المقطوعات للموسيقى
إلى بناء مهيب أملس الواجبة .

أما المازفين « الباروكيين » فكانوا مؤمنين بأن الآلات الموسيقية القديمة رغم خشونتها وعدم إصدارها لنغمات بالقدرة نفسه من اللينة والدفقة كالآلات العزف الحديثة ، فإنها تقدم صورة صادقة حقيقية لموسيقى هذا العصر كما كان يتخيلها ويؤلفها الموسيقيون وكما كان يسمعها متذوقو الموسيقى في ذلك العصر فتحمل بالتالي شحنة شعورية ونفسية قوية مما ألقى أضواء جديدة ورؤية مبتكرة للإبداع الموسيقي الباروكي . ورغم الحرب الضارية التي شنها الكلاسيكيون على المازفين الباروكيين (وعلى رأسهم

يذكولوس هيرنيكوز وهوردي سافال وتون كويمان وويليم كريستى وجون إليوت جاردنر) فإن مكانة الباروكيين وإسهامهم القيم ما لبث أن تقدم وإلى الاعتراف ثم الإقبال والولع حتى أن عزفهم لكثير من موسيقى الباروك صار هو المرجع الذي يحتذى به في كثير من روائع الأعمال الموسيقية بدءاً من باخ وجولكو وبروبرامو وملان ماريه وموزار وحتى بيتهوفن وبرامسز رغم أن الموسيقيين الآخرين يخرجون عما

اصطلح بتسميته بموسيقى الباروك .

والجدل الدائر حول تفسير الاتجاه الزاهن للعودة إلى الباروك لم ينته إلى اتفاق ، فهل الباروك ، كما يقول بتدقيق كروتشه ، هيكل سياسي ونفسي واجتماعي ونفسي يتميز به القرن السابع عشر وبالتالي لا يمكن الحديث عن الباروكية الجديدة baroque - 1600 إلا في إطار ظواهر إحياء الماضي ؟ أم الباروك هو روح عام ورؤية فلسفية تعبر القرون ، تتجلى أحياناً وتتوارى في أحيان أخرى ولاسيما في ميدان الإبداع الفني باعتبارها رؤية جمالية تعمل إلى البعد عن العقلانية وتستند إلى مذهب وحدة الوجود Panthéisme القائل بأن الله والطبيعة شيء واحد وبلن الكون المادى والإنسان ليسا إلا مظهر للذات الإلهية وإلى الولوج بعزج الطرز المتناقضة والأشكال النباتية والشعبانية والميل إلى كل ما هو مثير وجذاب على حساب التأثير الكلى والبنائى للعمل الفنى ؟

فيذا كان الباروك هو هذه الروح العامة فإن ما نراه في الوقت الحالى في ميدان التعبير الفنى من تأثر

بالفلسفة والرؤية التي ميزت الباروك يمكن اعتباره عودة للباروك أو باروكية جديدة .

وإذا تعرضنا لبعض مظاهر الباروك أو على الأقل الظواهر التي يطلق عليها النقاد والكتاب وصف الباروك فسنجد أنه حتى في ميدان تصميم الأزياء والذي يرقى في فرنسا إلى مرتبة الفن الكامل ، فإن مصمم أزياء مثل كريستيان لاكروا - والذي يصل ثمن الزى الواحد من تصميمه إلى عشرات الآلاف من الفرنكات يوصف بأنه باروكي لأنه يركز دائماً على المتحنيات في أزياءه وعلى تجاور الألوان الزاهية البرافة ، والشراء نفسه ينطبق على المصمم كارل لاهرفيلد الذي يتولى تصميم أزياء كريستيان ديور والذي يستلهم عصر الأزياء الماضية ، وفي هذا « الفن » الاستعراضى المثير الذي يطلق عليه « الموضة » تزايد استخدام وصف الباروك ، إذ أن الذى ينظر إليه بصورة متزايدة باعتباره ناقلاً لرمزه ولقيمتها الجمالية ، فالوظيفية تهقرت وراء « جماليات الشكل لفتى » : الإفراط في الشف بالاناقة أسلوباً وموضوعاً وبالتأثير المهيبة الفخم

من خلال الذهب والأرجوان مما كان يعد دائما الموقف التاريخي الجمال للباروك .

والى ميدان العمارة فإن المعماري الكاتالوني ويكلاردو بوفيل والذي كثيرا ما يوصف بأنه باروكي جديد ، يعرف العمارة بأنها « عملية إخراج مسرحية للفضاء » ، فعنده ، شأنه شأن المعماريين الباروكيين في القرن السابع عشر ، فإن التأثير والجاذب والممتع يحظى بالقدر نفسه من الأهمية إن لم يكن أكثر أهمية من البناء في كليته وتبدو المياني التي يصممها مثل « بلاسيو ابراكسيس » في منطقة مارين لافاليه القريبة من باريس دائما في حالة توتر خاضعة لضغوط وخطوط متناقضة في رغبة متعددة منه في خلق تأثير باهر مما يدخل الرائي في عالم يختلف عن عالمه العادي ويبعده عما تثيره المياني الكلاسيكية التقليدية من شعور بالتوازن والاستساغ ينبع من البنائية الوظيفية والقواعد الرغوية للوصول بالبناء إلى تكامله ، وهو بذلك يمتد عن الوصية المقدسة للمدرسة المعمارية الدوالية الحديثة التي انبثقت من الرؤية للعمارة

العقلانية لأعوام ١٩٢٠ — ١٩٣٠ والتي تقول — كما صاغها ميس فنذر روهه Mies van der Rohe — « الأقل هو الأكثر » more is less — ولتتأمل أهرام الجيزة على ضوء هذه العبارة . فالعمارة الباروكية تضرب عرض الحائط بكل هذا مؤكدة على الرمز « فوظيفة » المبنى الأولى هي أن يخلق « حدثا » في النسيج الحضري التقليدي .

وعلى ضوء ذلك ، يمكن أن نتساءل ما إذا كان التيار ما بعد الحداثة Iostmoderne في العمارة ، قد جلب معه عناصر باروكية كما نرى في مبنى « بورتلانديدنج » للمعماري مايكل جريفيس أو في القوس الأليمبي الذي صممه روبييت جراهلم لدورة الألعاب الأولمبية في لوس أنجلوس في عام ١٩٨٤ بل وحتى مدرسة التكنولوجيا المتطورة « hi - tech » الإنجليزية لفورمان فوستر وبيفلو وروجرز (الذين صمما مركز جودج بومبيدو في باريس) وذلك في إبرازهم التأثير لدور التكنولوجيا في العمارة وبعدها الأسطوري ، فهذه المياني المستقبلية عن عمد لا يمكن اعتبارها معاصرة بالمعنى الضيق

فهى تسعى للمهابة والفخامة التي كانت دائما مميزة للعمارة القرن السابع عشر . بل وحتى في تعريف العمارة التي يمثلها اليوم جان فوفيل زعيم المدرسة المعمارية الجديدة في فرنسا ومصمم مبنى معهد العالم العربي في باريس فإنه يقول « إن العمارة هي خلق الصور » مما يجد صداه في عمارة الباروك التي تؤكد أن الصورة تتقدم وتتفوق على الفائدة المجردة أو الاستخدام المباشر للمبنى ، لكل معنى ينظر إليه كوجود رمزي في حد ذاته يؤثر على نسيج ونمو المدينة .

والشيء نفسه ينطبق على فنون التصميم Design التي تركز على تصميم الأثاث الداخلي وهو فن يتطور بالتوازي مع تطور العمارة منذ عشرين عاما . فقد ركزت مجموعة المصممين القاسمين من ميلانو والذين يقوهم إيموري سوتسلس وحركة التصميم الإيطالية الجديدة Design nuovo منذ بداية الثمانينيات على رد الاعتبار إلى البعد الزخرفي على حساب البعد الوظيفي لقطعة الأثاث ، فنحن بعيدين هنا أيضا عن التوجه القديم الذي يحدد الشكل على أساس الاستخدام أو

الوظيفة التي يقوم بها للبعد أو المائدة أو المصباح . وهو اتجاه تمطر في فرنسا مجموعة تطلق على نفسها اسما غريبا هو ، بانتظار البرابرة ، En attendant les barbares تفردا إليزابيث جرو- ست والمصمم السويسرى ماتيا بونتى . فالخطوط النباتية والعناصر الأسطورية وتفضيل — أوبالاحرى الفصل — بين الشكل والوظيفة يجعل هذه المدارس الجديدة في تصميم الاثاث والتي ترفض عادة الإنتاج الكبير حيث أن كل قطعة اثاث هي قطعة فريدة من النحت الداخلى ، ذات تأثيرات وتجهيزات باروكية جديدة . ويواكب هذا التوجه الجديد لفن التصميم الاحتفاء بتصميم الاثاث الكبير جيمس كراشد من رواد الفن الجديد Art nouveau في بداية القرن وإعادة اكتشاف الأعمال الزخرفية للمعماري الأسباني جلودى مصمم كنيسة « لاسجرادا غاميليا »

(العائلة المقدسة) في برشلونه ، مما يعطى الانطباع بأن كل المجال الفكرى والنظرى لفن العمارة وتصميم الاثاث أصبح بروتوكيا أو باروكيا جديدا .

ويمكن ربط الباروكية الجديدة في الرسم والتصوير بلوجات الفنان الفرنسى جبرار جيلوت مثل السلسلة التي استلهمها من الكوميديا الالهية والتي تبدو كاشكال طائرة أو محطلة في عالم ضبابى تغلفه الاسطورة ، وكذلك بعالم العرض المسرحى ، ولاسيما في أعمال المدرسة للفرنسية الجديدة التي تربط بين أشكال التعبير المختلفة بل والمتناقضة سواء من الرقص والمسرح والموسيقى والسيرك والبانتوميم لخلق نوع من العروض الكاملة مثل حفل افتتاح دورة الألعاب الأولمبية الشتوية في مدينة « البيريفيل » بفرنسا والتي عكست جماليات العروض فيها التركيز على الصورة التي تقدم للمعين رؤية مزججة ومبهرة . وقد تكاثرت في فرنسا الفرق والمجموعات التي تركز على العروض الكلية والتي تزأج بل وتحل محل اشكال التعبير المختلفة .

أما مفهوم « الباروك » في الأدب فهو أكثر صعوبة في إدراك وتحديد كنهه ، وعلى الرغم من ذلك يبدو أن الأدب قد تأثر بدوره بهذا الاتجاه العام ، فالأسلوب يعود ليكون الشغل الشاغل بل والأوجد

للكاتب ، فالأسلوب يصبح أحيانا مرادفا للكاتب في حد ذاتها ، ففي فن الرواية أضحى الأسلوب يفوق الموضوع ذاته ، فبعد مضي « عصر العلوم الاجتماعية » ثمة عودة إلى التأكيد على الأسلوب في مواجهة الأفكار وضرورة تجسيد الأفكار من خلال الأسلوب وحده ، وهو اتجاه جمالى يعيد ربط الوشائج مع البعد البلاغى الزخرفى للكاتب .

ورغم كل ما سبق ، فلا أحد يستطيع أن يزعم بأن هناك عودة إلى عصر باروكى بالمعنى الضيق ، بيد أن الدلائل تتراكم على أن هناك توجهنا نحو الباروك وهو شروطه الفنية في كافة مجالات الإبداع الفنى : فهل إفلاس الحركة العقلانية الحديثة والانهار الموازى لمفهوم الطليعة avant garde يفتح مجالا لا نهائيا من الحرية ، فيكون الأساس الذى يستند عليه التوجه نحو جماليات جديدة أو جديدة — قديمة ؟ الأمر بات مؤكدا في الموسيقى التي تركز في المقام الأول على البعد الشعورى التعبيرى ، بل ، والانفعال بعيدا تصالفا عن إيديولوجية الموسيقى العلمية وما بعد المعاصرة .

الماضية لم يبق في نعاية القرن
ونهاية الألفية الثانية أمامهما سوى
اللجوء إلى الجمالية المجردة عن أية
غاية كمبدأ وكمرشد في عالم
الفنون ، وأن يتركاً لنفسهما للتأثير
الحسي المسكر لهذا المبدأ أو هي
الحالة النفسية التي تشكل النواة
الصلبة للعقلية الباروكية .

المتعة الجمالية البحث هو الذي
يعود لنا اليوم ، وإذا كانت الأسباب
نفسها تؤدي إلى النتائج نفسها ،
فيمكن في هذا الإطار تفسير أسباب
بزوغ الباروكية الجديدة الراهنة .
فبعد أن ارتدى الفنان المبدع
ومتذوق الفنون ملابس الحداد على
المعتقدات والأفكار والإيديولوجيات
التي حكمت عالمنا طوال المائة سنة

بل إن هذه الظاهرة تدعو إلى
تساؤل أكثر شمولاً حول ما إذا
كانت الفترة التي نعيشها حالياً
باروكية من حيث مشاركتها الموهوب
والفترات التاريخية التي وصفت
بأنها باروكية في نوع من خيبة الأمل
من الواقع ومن محاولة تغييره !
فالعلم الباروكي كتعبير عن الإحباط
في مواجهة العالم والتفرغ في ثنانيا

إلى النقاد والدارسين

مجلة «إبداع» تدعو النقاد والدارسين بدراساتهم في تحرير عدد خاص
تعتزم إصداره أول ديسمبر القادم عن « الرواية » . وترجو المجلة أن تكون هذه
الدراسات في الحد الذي يسمح بنشرها في هذا العدد الخاص وأن تصل إليها هذه
الدراسات في حدود الشهر الحالي (أكتوبر) .

معرض لرسوم جوته في صقلية

« ما كنت أرى صقلية حتى أحسست أن حياتي
قد غرهما خير عيم ولا نهائي . »

يوهان فولفجانج جوته
من خطاب إلى الدوق كارل أوجست

مجمعه ، من حيث الرؤية المنظورية ، يأخذ شكل مربع أمل إلى الانحراف قليلاً . تحد الميدان ثلاثاً من القصور ، تشكل فيما بينها مربعاً بضلع ناقص ، فأما الضلع الرابع ، الذي يمثل الواجهة الامامية للميدان ، فتعلو جانبيه تماثيل خيول وفرسان ، من بين هذه المجموعة من التماثيل يتصدر السلم مؤدياً إلى ميدان (أركويل) ، ويعود الجمال الجليل الكامن في هذه القصور إلى التماثل والتوازن في التصميم (السيمتريّة) ، وهذا الانطباع

لو كان إطاراً ملكياً فخماً . على جانبي هذا السلم يريضان إثنان من الأسود الفرعونية ، يتدفق من شديقيهما الماء . والأسدان منحوتان من حجر البازلت الأسود المصقول بعناية فائقة ، تنعكس أشعة الشمس على جسديهما فتتبدد هاربة في سائر الاتجاهات ، بينما يتألق الأسدان المتشعنان بالأسود ، فيزيدهما اللون الأسود وقاراً وجمالاً وسط مساحات الرخام البيضاء ، التي يفيض بها المكان . يفضى صعود السلم إلى ميدان (مازكو أوريليو) ، والميدان في

خلف المسرح الهائل للجندي المجهول ، في ميدان فينيسيا بقلب العاصمة الإيطالية ، وهو يشرف على أطلال مدينة الأباطرة [منطقة الفورو رومانو .. بما في ذلك الكولوسيوم وقوس الإمبراطور أغسطس] .. هذه المنطقة الحافلة بالآثار ، حيث يمتزج فيها التاريخ القديم والبسيط والحديث بتضافر بديع - في هذه المنطقة ، وفي وسطها بالتحديد ، شيدت مجموعة قصور الكامبيدوليو فوق ربوة ، يمكن الصعود إليها بسلم فسبح ، عريض الدرجات ، يبدو كما

البرونز ويقي سليماً ، مجسداً
الإمبراطور الفيلسوف شارل الذهني ،
مستغرقاً في استبطان أفكاره .

إن عبقرية ميكيل أنجلو تفيض على
المكان بقوة ، فقد خرج هذا المنظر
العام بصورته الجليلة ، متدفقاً من
خياله الحميم ، مبدعاً الموقع كاملاً ،
بما في ذلك تصميم قصر الكامبيدوليو
الذي بني في عام ١٥٨٠ ، وهو الآن
أقدم القصور الباقية من عصر
النهضة في مدينة روما . وقد أصبح
أهم متحف لفنون الحضارات القديمة
وبه قاعة للفن الفرعوني ، فضلاً عن
الرسوم الجدارية التي تغطي
حوائطه ، واللوحات والتماثيل التي
أعدت له إبان عصر النهضة .



(١) منظر من صليبية - الوان مائية - جوت - بالإضافة لشعار المعرض

بالجلال والمهابة ، سرهان ما يقدم
الدليل على عبقرية المكان .
وهذا التمثال النادر ، يعد الوحيد
بين الآثار الرومانية الذي صيغ من



(٢) جوتة في قرية رومانية . منكتا على مسلة فرعونية - قام والوان مائية - رسم تشباين

ولهذا الميدان الذي صممه
(ميكيل أنجلو) ، أرضية فريدة
الشكل ، قسمت بخطوط وأقواس
مقاطعة ، تنشئ فيما بينها وحدات
فراغية ، متخذة أشكالاً هندسية
محكمة التكوين . في منتصف هذه
الدائرة الكبيرة من الخطوط
المتشعبة ، ينتصب تمثال الإمبراطور
(ماركو أوريليوس) ، كبقية للإشعاع ،
ونقطة النقاء لآلاف خط خيالي ، تتابع
في حركة إيقاعية منتظمة .



(٣) خليج وساحل صغرى فلم رصاص وجبر - يونيو ١٧٨٧ جوتيه به بقع رطوية

كانت الرحلة إذن بمثابة استعادة للذكرى والتقاء الحقيقة ، فتحقق توازننا عاطفياً وجمالياً لمعبرى لا يكف عن الاستكشاف ، إن قلبى كالمسيل المتدفق الهادر ، فهو أخرج إلى أن يهدد بالغناء حتى يقر ويسكن ، وإن ما وجدت فيه مسكناً لدمى الفائر ومهدتاً لقلبي الثائر ، وليلة عامين أخذ جوتيته يرسم ويدرس الحياة الثقافية والفنية في إيطاليا ، ومن بين رسومه اختارت بلدية روما أن تقيم معرضاً لرسومة في صقلية ، لما تمتاز به من خصوصيات ، ولأنه عنى بها عناية خاصة ، فكرس قدراته ليحقق المنظر العام والخاص كما أحسه ورآه . سجل رسومه بالقلم والريشة ، والأحبار والألوان المائية ، كما رصد

طبيعة خاصة ، تفيض بالعاطفة الإنسانية . تروى آمال البشر نحو المثل العليا ، وتجسد عالم الأسطورة البعيد المثال ، مختزلة التجربة الإنسانية بمعقها في هذه الآثار . تلك هى صقلية ... جزيرة حكمها الإغريق والرومان والبيزنطيون والعرب والنورمانديون والجرمان والأسبان ، فاجتمع لها من عمق التجربة البشرية ، ما يوفر لها خصوصية متفردة في الجنوب الأوربي ، كان لتنوع مصادر المعرفة وامتزاجها ، في هذه الطبيعة الوعرة ، التي سعى الإنسان لتحييدها ، أن تجسد فيها العالم الذي التقى به جوتيته في مطلع شيابه مع العالم الشعري الساحر لهوميروس وهوميروس وفيرجيليوس وأوفيد .

في الكامبيدوليو تقيم بلدية روما معرضاً لرسوم الشاعر والكاكتب الألماني (يوهان فونفانج جوتيه ١٧٤٩ - ١٨٣٢) .. وعلينا إذن أن نبدأ بارتقاء المدخل المهيّب للمتحف ، لنكون وجهاً لوجه أمام قاعة الجداريات العملاقة المرسومة بطريقة الفرسكو ، للفنان الإيطالي (كافالير دى أربينسو) ، وبين المصارعين والفرسان ، الخيول المطهمة والأسلحة المصقولة بين عالم الفروسية والنبل وأساطير البطولة ، ومعارك رهيبة لا تكاد تنتهى ، مصتفدة بآلاف البشر ، في هذا الجو المفعم بالروح المثالية والخلق ، تتوسط رسوم جوتيته ورفاقه هذه القاعة العملاقة .

في الرحلة إلى إيطاليا ، قام جوتيته بجولته من الشمال إلى الجنوب ، رسم خلالها الكاكتب الرحالة مشاهداته . كانت الطبيعة المرتسم عليها ملاحم التاريخ ، هدفاً يتجلى أمامه ، فتهيأت في وحدة متكاملة ، جمعت قدرة الإنسان على الابتكار مع جمال الطبيعة الفطري . وكانت صقلية تجمع هذه الخصائص دفاعة واحدة ... الفطرة وعنوان الطبيعة ، ولسات الإنسان الفنية والحضارية ، التي تضفى عليها تزييناً ونظاماً ذا

ملاحظاته الخاطفة في يوميات موجزة ، أعدها بعناية ورؤية نافذة ، مدعومة بمعرفته بتاريخ الفنون والحضارة ، ومقدرة على التقاط اللحظة المهمة ... جاءت رسوم قوية التعبير ، متجاوزة مجرد امتلاك الكفاءة على الرسم والمحاكاة ، إلى التعبير عن اللحظة العابرة ، وإقد تخطى في ذلك الظاهر متجها نحو الجوهر ، والروح العميقة للتاريخ المتجسد أمامه كغزير كبير ويعد الظهور سنزور الوادئ الخصيب المبهج ، ويعد فعلياً أن نطلع طريقاً ملتوياً بمحاذاة نهر أورينكو المتعرج ، هابطين من المرتفعات الجبلية صوب باليرمو ، وذلك من أجل التزود بأخيلة جديدة من هذه الجنة ، ومن أجل ذلك فلا مفر من الذهاب برؤية المصور وعين الرسام ذى الأيدى الخبيرة ، باليرمو - الأربعاء ٤ أبريل ١٩٨٧ .

وجوته صاحب الدربة الفنية ، والرؤية التشكيلية ، كانت له خيرات عملية تمكنه من اختيار زاوية النظر للعنظر ، ويترجم أفكاره ورؤاه بسلسلة ويسر ، ويخطوط قوية وببرشاقة ، ناقلاً الحركة ومؤكداً للسكون ، ومعبراً عن السطوح الخشنة والصلبة ، وعن الرقة واللين ، دونما افتعال أو افتقار

١٧٢

للتعبير عما يريد ، فضلاً عن أن ريشته كانت أداته الطيبة ، التي تتبع إرادته على الأوراق ، فتتحقق لحظات التلوين والإشعاع الجمالي للمنظر ، متخلياً حدود الشكل وأطره ، إلى ما يكمن به من دلالات ، وهو فيما يرسم ويرصد يصبغ عمله بنمى إنسانى صادق . كان جوته عميق الاقتناع بأن فكر الإنسان قادر على عكس الواقع الموضوعى بشكل صحيح ، وقادر على معرفة العالم ، فالإنسان بالنسبة له ... موضوع في عالم حقيقي ، وهو موهوب وقادر على التعرف على الواقعي والممكن وقادر أيضاً على إبرازهما ، ثم يقول « فالبصرية حتى تكون خصبة ومعاملة لا بد أن تمتلك فكراً منظماً ومثقفاً ، ودربة طويلة الأمد ، لأن العمل الفني يظوى على جانب تقنى صرف ، لا يمتلكه المرء ، حق التملك ، إلا بالتدريج والممارسة »

لم تكن تلك مجرد قناعات ، تلقى الأضواء على اختياراته وإبداعاته ، ولكنها كانت ركائز ثابتة في فكره ، حقائق أساسية يتمثلها تجاه كل مشروع جديد . ومع ارتياده لكل تجربة جديدة ، تكون الركيزة هي المزيد من الدراسة ، إعادة القراءة

لتجديد الاستيعاب . وكان لانتماه لحركة العاصفة والاندفاع^(١) أن توجه إلى التتقيب في الإبداعات الأصيلة ، التي تطفح بروح الابتكار والإبداع ، والتي هى وليدة الأحاسيس والعواطف الذاتية والشعبية الجياشة . وقد وجد في الملاحم الإسكندنافية ، وفي أناشيد أوسيان البطولية ، والأغاني الشعبية (النيلونجين الجرمانية) القديمة ، وهوميروس والكتب المقدسة ، نظراً لما تعكسه من أدب قديم ، وقراءة شعر الشرق والشعر العربي منه خاصة ، وجد في كل ذلك استجابة حقيقية لطامح الحركة الجمالية الجديدة . وكانت صقلية واحدة من هذه المواقع التي تمثل فيها التاريخ والملاحم وأناشيد البطولة ، كما كانت أحد الأبواب التي فتحت أمامه بإعادته لقراءة الآداب والفنون على أساس من النزعة الجديدة .

وكما عكف جوته على دراسة الأشعار القديمة والملاحم التاريخية ، من منطلق نزعة الثورية ، عكف كذلك على دراسة الرسم والتصوير ، ودرسهما على يد الرسام (آدم فريدريك إينز) وهو تلميذ بدوره لاسقاز الآثار ومؤرخ الفن الشهير (فكلمان) ، والذي نشر عنه جوته

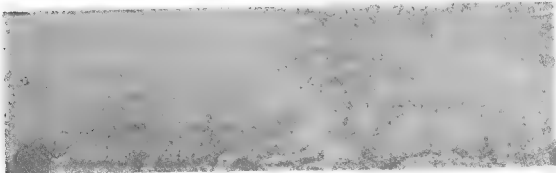
كتاباً عام ١٨٠٥ في تاريخ الفن بعنوان (فنكلمان وعصره) متأثراً بحادث مقتلته المأساوية بتريستيا بإيطاليا على يد أحد الصيوض سنة ١٧٦٨ . وكذلك له كتاب آخر عن فن العمارة الألمانية ، دفاعاً عن الطراز المعماري الذي كان سائداً في مدينة ستراسبورج ، وهو الطراز القوطي ، الذي اعتبره جوته مشيخاً بالروح الألمانية ، كما رآه يرمز إلى وطنه ، فاعتبره أروع وأرفع أساليب فن العمارة ، في الوقت الذي نظر إليه المنقريسون الألمان كاسلوب يدل على مرحلة هجيبة من التاريخ . وقد واجه بموقفه هذا نظرة فلاسفة التصوير ، الذين رأوا فيه نتاجاً لعصر الإقطاع البائد .

من الواضح أن المشروع التشكيلي لجوته ، كان مشروعاً لم يكتمل ، فلم

يحظ بعنايته بالقدر الكافي ، حيث لم يجد في سبيل تقديم نفسه كفنّان تشكيلي ، مثلاً قدم نفسه كاتباً وشاعراً . وفي هذا الصدد فإن لديه من الأسباب ما يعفيه من هذا الإلزام ... إذن لماذا درس الرسم والتصوير ؟ والإجابة على هذا التساؤل ممكنة ، فهو رجل ثقافة وإبداع ، وكان بطبيعته موهوباً ومحباً للفنون ، مشاركاً في فعاليتها طوال حياته ، ولما كان مجبوراً على الدراسة ، فقد شغف بدراسة الرسم والتصوير دراسة أكاديمية ، لأنه كان يرى أن لكل فن أدواته وتقنياته الخاصة ، وكذلك إمكانية ووسيلة أخرى للفكر والإبداع ، وما يجوز رسمه قد لا تجوز كتابته ، والجمال الذي ندركه بالعين ، لم لا تعبر عنه لغة الشكل ؟ فتعيد صياغته بطريقة موازية . ولا شك أن تمكنه من موهبة

الرسم قد دعم قدراته بإمكانية أخرى ، تعرف لغة الأشكال وأصول التعبير بواسطتها . وجوته في هذه اليومية الرائعة ، كتف خبراته كشاعر ورسام ، فجاءت العبارة بهذا التميز في بعض المساءات ، أخرج لأتجول على ضفاف الشاطئ المتكسر بموجاته . وهناك من نظرة واحدة ،

أرى القمر مرتسماً ، لا تحجب صفاء تلك الفيوم المتهدجة . وعلى البحر ، حيث ترتفع الأمواج ، وتصبح أكثر اقتراباً ، فإن ضوء الفلار ، ونار فيزيوف^(١) التي تنعكس على سطح الماء ، تتمازج مع تلك الأضواء المنبعثة من السفن ، حقيقة إن هذه الأضواء واختلاطها تقدم مشهداً متقدراً لا يمكن أن يتكرر ، إلى شارلوت فنون شتاين ٨ يونيو ١٨٨٧ .



(٤) خليج في جنوب إيطاليا . قلم رصاص والوان مائية وأصباغ السيبيا إبريل/مايو ١٨٨٧ جوته .



(٥) خليج ومجموعة الشجار قلم رصاص ، ريشة ، به بقع وآثار بطوبه ، جوته .

حتى اليوم مشاكل شبه مستحيلة الحل من حيث تقنياتهما في التصميم ومعالجة المساحات والإطار الزمني ، في الوقت الذي يزعم (جيرهارد فيمِل) أنه « يمكن تمييز الضبوط المتقنة وغير العفوية ، بتواصلها واستمراريتها ، في بعض رسوم جوته ، والتي تعتبر حرفية أكثر منها إبتكارية ، لا تخفي تأثيرات كنيب عليه . بينما في حالة التخطيطات والكرويكات العفوية السريعة ، والتي انجزت بدون أكثرات ، لتسجيل لحظة ما ، فإنها تعد أكثر انطلافاً وتعكس حساً مستقلاً » . إذا كانت رسوم جوته يغلب عليها تأثير مرافقيه ، وإذا كانت لم تكشف عن عبقرية تشكيلية ، كما يشير فيمِل « وعلى العكس من ذلك تماماً ، ومن حيث البنية الجمالية والشكلية الواضحة ، تتضح الاستاذية

يتجاوزان جوته في التقنية الفنية ، وأن لهذا الأمر في الواقع ما يبرره ، فهما فنانان محترمان ومتقرفان للرسم والتصوير ، بينما كان جوته قبل كل شيء هو الشاعر الكاتب الذي يحب الرسم والتصوير ويتقنهما ، ولابد أنه كان ينقطع عنهما حين ينشغل بإبداعاته الأدبية . ومع هذا فقد خلقت رسومه إشكالا حقيقياً للنقاد ، الذين اجتهدوا في بحث هذه المسألة ، فيعود جوكين كلوب قائلًا .. « لدرجة أن بعض الرسوم التي رسمها جوته وتشباين ، تقود في بعض الحالات إلى نسبتها إلى تشباين أكثر من جوته »^(٦) ، ورسوماً أخرى أيضاً ترجع إلى الفترة النابوليتانية من حيث النمط وحجم الأوراق ونوعيتها وقت أن عهد تشباين بجوته إلى كنيب . في حين أن بعض الرسوم ما زالت تشكل

كان جوته يتبع كل الأصول الأكاديمية في رسومه وعرف كيف يجيدها ويتقنها ، فاستعنت بالوضوح ودقة التعبير وقوة الأحكام ، يقول الناقد (جوكين كلوب) الذي يقدم هذه الرسوم في دليل المعرض « .. مما وصلنا من الرسوم في نابلي وبياليرمو ومن قبلهما في التزمة الجبلية ، نجد أنه من الصعب بل ومن المستحيل أحياناً تمييز صاحب كل رسم عن الآخر . فإن جوته تلمذ الرسم المطيع لقواعده استخدم (الدليل البصري)^(٧) ومن ثم أيضاً (كنيب) ولقد استطاعا أن يلقيا على الأوراق بعناصر وموتيفات يتضح فيها بشدة ، التدفق والسيولة .. ، ويرغم اننا نرى أن ثمة فروقاً تميز عمل كل فنان عن الآخر دائماً ، فعما لا شك فيه أن (تشباين وكنيب)^(٨)

الحمرام بشجرة الدفلى ، تجعل عبور
الممر مثيراً للبهجة ،، على طريق
مسينا ٨ مايو ١٧٨٧ . ولقد ترك
أوراقاً عليها تخطيطات لأنواع مختلفة
من النباتات البرية والجبيلية مزودة
بشروح وتعليقات وملاحظات
تفصيلية ، وأوراقاً أخرى لرسم
نباتية متقنة ودقيقة ، تتميز خطوطها
بالرشاقة والليونة ، بعض هذه
الرسم يمتاز بحساسية شاعرية ،

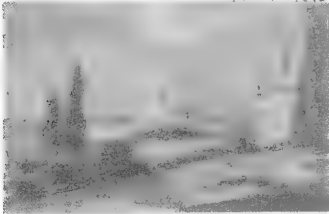
والبعض الآخر يشبه الرسوم التي
تصاحب المعاجم ودوائر المعارف
فضلاً عن رسوماته وتعليقاته
وتخطيطاته التي عنيت بالمحفوظات
والنقوش التي تزين العملات الصقلية
القديمة ، ذات الطراز الكلاسيكي ،
هذه المرة أستطيع إضافة خبرة

في الكلمات الشعرية التي يصف بها
العناصر نفسها بعد سنوات من رحلته
إيطاليا .. فإن لكل هذا النقد في
الواقع وجهين ، الأول هو أن بعض
من يتعرض لجوته بالنقد ربما يزور
بصره نحو مكانته الأدبية ، وعند ذلك
تجرى المقارنة بين قيمته ككاتب
وقيمة كرسام . والوجه الأكثر
موضوعية ، هو أن لرسم جوته
وجوداً مستقلاً فعلاً ، غير به عن
طاقاته وثقافته التشكيلية والجمالية ،
واستطاع أن يحدد أفكاره بصديق
وحساسية . وأظن الظن أن مكانته
الرفيعة ككاتب وشاعر ، كانت حائلاً
اعاق تقيمه كرسام مغمم بروح
تعبيرية عالية

لم تقتصر اهتمامات جوته على العناية
بتسجيل الآثار التاريخية فقط ،
ولكنها وسعت لبحث جوانب أخرى
من وجوه الحياة بالجزيرة ، فتراوحت
الرسوم واليوميات ما بين دراسة
وتسجيل النباتات والعملات المعدنية

والصخور والبحار والآثار والعمارة
والفنون ، فأبرزت الرحلة كونه فناناً
وأيضاً ورعاً واحشاً ، إن الجذور
الدرنية الصغراء لنباتات السلوانم^(٦)
وانتشارها جنباً إلى جنب مع الزهور

(٧) رأس مكال الفار قلم رصاص
وريشة وجبر سيبيا على ورق
أبيض شتاء ١٧٨٧ جوته
به بقع وأثار رطوية .
أفضل لعرفتي ، وأنا معتن لكل
ما تعلمت من مشاهدتي لمجموعات
أمر توريموتسا ، فلقد اغتت



(٦) منظر مقبرة تيرينى
ريشة وجبر سيبيا واللوان مائية على ورق رصاص
٢٥ إبريل ١٧٨٧ جوته

حجوم متناسبة مع المساحات
الاستطيلة للمنظر فتنبهت الأحجام
بالضرورة بين قريب وبعيد بحسب
قواعد المنظور « ما يمكن رؤيته » ،
لا يمكن تسميته بالطبيعة ، بل هي
مجموعة من اللوحات رسمها فنان ،
وقام بصفها واحدة إلى جانب الأخرى
بتدرج خفى .

كانت صفة « القديم » خاصة
تتميز صقلية ، ذلك بفضل التراكم
التاريخي والحضاري ، وشواهد ذلك
كثيرة وتملا الجزيرة ، عديد من
الأشياء والأطلال يمكن رسمها
ورصدها ويمكن أيضاً وضع
الملاحظات والتوصيات حولها . كان
جوته يدرك قيمة وفائدة سبره
وارتياده لعوالم هذه البيئة ، كما كان
يسعى لإحياء الروح الشاعرية
الكامنة عبر القرون في هذه الآثار
والأطلال « من المنخفض يممنا



(أ) معبد على ساحل خضري قلم رصاص
بريشة بحبر جوته

(٩) خليج وساحل وهاش بريشة بحبر . والوان مائية ١٧٨٧ جوته

والنيل والفروسية ، وكذلك السمات
والخصائص التشريحية لوجوه أهل
صقلية في ظل الحضارة الرومانية .

وليس غريباً أن تتنوع الرسوم ما
بين التدقيق والتقصي العلمي ، وما بين
الانفعالات الخاصة بالطبيعة ، فتارة
يبدأ كما لو كان مختصاً وباحثاً ، وتارة
أخرى فناناً صاحب سجية منطلقة .

وقد بينت رسوماته لعناصر الحياة
اليومية ، مدى الإعجاب بطبيعة
صقلية . في هذه الرسوم المأخوذة من
الطبيعة مباشرة كمناظر خلوية ،

غلبت عليها مساحات الخطوط الأفقية
التي ركزت عليها عناصر الطبيعة كعدد
ثان ، جاءت هذه العناصر الرأسية في

معلوماتي ومداركي ، ولذا فقد شعرت
أنه ليست بي حاجة ملحة للاستعانة
بمجلد تاريخ الفن الضخم للاستاذ
فنكلمان ، فلقد كان الأمر متخصصاً
في دراسة هذه العملات والميداليات
وغيرها ، وقد كان مثابراً قديراً لمثل
هذا النوع من الدراسات منذ زمن
بعيد « قطنانيا - الخميس ٣ مايو
١٧٨٧ .

ترك جوته العديد في اليوميات
والملاحظات من تلك العملات
والمسكوكات ، مصحوبة برسوم
تفصيلية ، وأخرى سريعة تبيّن
براعته كرسام للوجوه ، في خطوط هذه
الرسوم تظهر التعبيرات التي تميز
الوجوه الرومانية ، من قوة البدن

مستسلماً لهذه الرغبة بدرجة عالية
من القبول والسرور ، والتي كانت
تدفعني دائماً بكل قوة : في ذلك البلد
الجدير بالإعجاب ، والذي كان يمنح
الحياة قدراً هائلاً من التجسد
الشاعري .. حيث كنت وأينما
ذهبت ، سواء كان ذلك في البحر أو
الجزر أو الموانئ .. « تاورمينا الثلاثة
٨ مايو ١٧٨٧ .

حفلت يوميات جوته بالإشادة
برفاقه ، والاعتراف بجهودهم
المخصصة في إنتاج مهمته ، وكيف
كانوا يقبلون على العمل بجدية ، كلما
أملت عليهم طبيعة المكان ما تقضي به
من جمال ، وكلما شعروا برغبة
حقيقية في تحقيق هواجسهم الفنية .
وكانوا يرسمون بعضهم البعض
كذكارات كلما باح لهم أحد المواقع
بأسرار كانوا يقتنون عنها ، فكما
رسم جوته رفاقه في مواقع العمل ،
رسموه أيضاً حينما تستغرقه
التأملات « كنت أدركت أن تشباين
غالباً ما يراغبني بحدري . وقد أحسنته
وهو يحاول أن يرسمي .. فاللوحة
جاهزة ، فأتخذت وضعتي تلقائياً
تماماً بملابس السفر ، وكنت متشجاً
برداء أبيض ، وجالساً على مسلة
ملقاة أرضاً .. وأخذت أتأمل بعمق في



١٠٠ دراسة لنبات فلم يحصل
على ربي أبيضاً به يقع وأثار رطوبة جوته
منهم في مرحلة واحدة من مراحلها ،
وقد قضى اتقائه معهم على أن يمتلك
الرسوم نظير أجر متفق عليه بينهم .
فتكون لديه فريق عمل تمكن به من
إنجاز أفكاره التي خطط لها ، وفي هذه
اليومية يعرب عن سعادته لصحبة
الرسام كتيب الذي وثق في مهاراته
« كنت شاعراً بالفضل والارتياح
الكامل ، لوجود فنان معي نشط وذو
قيمة ، يوحد محاولاتي العديدة
والمثيرة ، والتي تمكنت من حفظها
كمجموعة لتخيلاتي المسبقة ،
والمختارة بإحكام من أماكن وجهات
هامة ذات طبيعة خاصة ، كان بعضها
محققاً في تخطيطات ، والبعض الآخر
كان لوحات تامة . ولقد كنت
(١٠٠) دراسة لنبات فلم يحصل
وجوهنا لأعلى صامدين نحو أحد
المسارح القديمة ، توقفنا قليلاً بين
أطلاله .. يا لهذا المسرح إنه يستحق
أن يعني به معماري خبير ، مستخدماً
خيراته في وضع التصميمات اللازمة
لعملية ترميم جادة ، فكما أتمنى لو
تحققت هذه الفكرة الآن ، ولو حتى
على الورق . وبعد .. فسنباحل الآن
أن نشق طريقنا عبر عالم النبات
صوب المدينة « تاورمينا الاثنتي ٧
مايو ١٧٨٧ .

كانت تحدو جوته أهداف وآمال
عريضة في هذه الرحلة ، ولما كانت
تتميز بالطابع الفني فقد استعان
بثلاثة من المصورين ، شاركه كل

أطلال قرية رومانية » الرحلة لإيطاليا
٢٩ ديسمبر ١٧٨٦ .

ورغم ما يمكن أن يقال عن الموهبة
الإبداعية لجوته كرسام ، وما جرى
من مقارنات بين رسوبه وكتاباتنه ،
ومن وقوعه تحت تأثيرات فنية من
رفاقه الرسامين ، ومن وجود تأثيرات
مجهولة لم يحددها النقاد بعد ، ولم
تسهم هذه القضية حتى الآن برغم
مرور ما يزيد عن مائتين وخمسين
عاماً على وفاته . رغم كل ذلك فإنه
رسم وسريرجدي وصدق ، بإخلاص
ومهارة ، وبأصول وقواعد صحيحة
واثقة ، متقياً التقنيات التشكيلية
المعروفة حتى عصره . وترك بذلك
تراثاً تشكيمياً ، تميزت مفاهيمه
الجمالية بنوع خاص من الكلاسيكية
لا تنقصه الواقعية ، ويطب بين الجوهر

والظاهر وبين الشكل والمحتوى .
وتراثه التشكيلي قيمة تضاهي
لمساهماته الإنسانية ، فيدوره ساهم
في تطوير أفكاره بروايد تعبيرية ذات
فعالية ، وطريقة لقراءة الواقع بعين
أخرى ، وكان وسيلة تمده بمفردات
استخلصتها تجربته الذاتية بملامسة
الواقع المرئي ومعايشته فتأثر أدبه
بنظرة الفنان والشاعر والإنسان . وإن
رسمه كما في أدبه ، ولف عند الطبيعة
بمعناها الشامل لم يتجاوز حدودها ،
ولم يستمد من مصدر غيرها ، فكانت
عنده المنجم الذي لا ينشد ، والمنبع
الذي لا ينضب ، وكما يرى فهي التي
تخلق نواجب الفن وتلهمهم أسرارها .

كان جوته في السابعة والثلاثين
حين قام برحلته هذه ، وفي رحلته

لصقلية التي دامت نحو ستة أسابيع
من ٢٩ مارس حتى ١١ مايو سنة
١٧٨٧ أنجز فيها عشرات الرسوم
عرض منها ما يزيد عن الستين رسماً
متنوعاً . وفي رسالة إلى الدوق كارل
أوجست في ١٧ ، ١٨ مارس ١٧٨٨ ،

بعد استغراقه في تأملات ذاتية
وشخصية . يحاول في نهاية ترويده
وعدم يقينه أمام اختياره بين جوته
الشاعر والرسام ، والأفنداه إلى
الدور والموقع الذي يتخذه ، الوجود
الذاتي والموهبة الشعرية ، يقول جوته

« أستطيع أن أقول وأنا مستريح
البال ، بعد عام ونصف من الوحدة ..
كيف وجدت ذاتي ١٩ وجدت أنني
فنان » .

(١) العاصفة والاندفاع : هي حركة أدبية فنية ، سمت إلى تحرير الثقافة الألمانية ، من تأثير وسيطرة العقلانية الكلاسيكية الفرنسية ، لما تفرسه
من قيود صارمة . يؤدي انشغالها إلى التكلف الزائد والافتعال ، مما ينتج عنه الاقتطار للصدق والأصالة ، ومن ثم تزييف
الأساسيات الطبيعية عند الإنسان .

(٢) فيزوف : بركان قريب من نابلي ، شامع ٧٩ ميلادية وغمر في لحظات مدينتي بومبي وهيكولانو ولقى طليهما نهائياً .

(٣) الدليل البصري Guida Stilistica .. وهي عبارة عن نافذة صغيرة مقسمة إلى مربعات متساوية بسلوك مشدودة ينظر من خلالها الرسام
للمنظر ليسهل عليه تقسيم مساحاته ومعرفة نسب الأشكال لبعضها . وهي طريقة شائعة في الرسم .

(٤) كتيب وشبائين لفنانان المانيان شاركهما جوته في جولته لإيطاليا ، كتيب شارك في رحلة الجنوب ، وشبائين في الشمال .

(٥) هذا الرأي مبالغ فيه ولا يعتمد على دليل مادي ، وربما يرتكن استنتاجه هذا لكون جوته ليس رساماً محترفاً كتشباين كما أنه ليس من الممكن
لرجل في مثل مكانة جوته أن يخفى حقائق من هذا النوع .

(٦) ونبات السولانوم حسب قاموس المورد Solanum هو نبات الفُؤد وهو من الفصيلة البانجانجية .

رسائل غسان كنفاني

لصيق بفنه وإبداعه هو حياته
العاطفية

ولا يجهل احدا ان الفنان او
الاديب يعشق مرة وربما مرات ويبقى
الحب في حياته مصدرا لإلهامه ،
وينبوعا لحيويته لأن الفنان الحق
يعرف كيف ينجو بنفسه وفنه إذا
أعزقه السيل من أي صوب وهدده
بالدمار .

فإذا وقعت لنا رسائل حب حقيقية
لنجم في سماء الأدب العربي وشهيد
للكفاح الوطني كغسان كنفاني ، فقد
وجب علينا الشكر لغادة السمان ، إذ
اتاحت لنا مشاركتها في كنزها
الخاص ، والإطلاع على طرف من
حياة اديب مضى في طريقه إلى آخر

صورته من ملامحها البشرية المميزة ،
وصورته مالاكا ، وعملاقا ، أو
نموذجا ، لما يجب ان يكون عليه
الإنسان الكامل ، في نظر أوساط
الناس !

من منا في ذكرى اديب كبير أشار
إلى صراعه البطولي مع الإيمان ، أو
في الحديث عن فنان راحل ذكر حبه
للمال وحرصه عليه (فيما عدا
الحديث عن : توفيق الحكيم لأن هو
نفسه رحمه الله - اتخذوا من بظه
المزعوم مادة للتفكك) ؟

ولا يقتصر التمتع أو التجهيل
بصورة الفنان الحقيقية على ما قد
يعتبر من عيوبه أو نقاط ضعف فيه ،
بل يمتد إلى جانب من شخصيته ،

من الفنون الادبية التي نفتقد لها في
منشوراتنا العربية مجموعات الرسائل
الخاصة لكبار الكتاب وهي تشكل في
الغرب مادة يعني بها القراء
والباحثون ، ويتهاافت عليها الناشر
خاصة إذا كانت رسائل صادقة ، لم
يحررها الكاتب وعينه على قراء
المستقبل .

ولا نكاد نعرف اديبا كبيرا في
الغرب لم تجمع رسائله بعد مماته
وتنشر ، يجد فيها القارئ الصورة
الواقعية ، للأديب كإنسان وبيحت
فيها الناقد عن عقيدته في الفن ، وغير
الفن ، وعن بذور إبداعه ، ومسار
نضجه وتطوره أما في العربية فلا نكاد
نحظ بأدب الرسائل ، وإذا وضعنا
ترجمة للأديب بعد وفاته أفرغنا

المطاف ودفع حياته ثمنا لتسكع بقضيته وحرية في الكتابة عنها .

وغداة السمان اديبة جديدة بان
يفرد لها فصل كامل في كل منشور يصدر عن الاديب والحرية ، ونشرها اليوم لرسائل غسان كنفاني إليها تكريم له حقاً ، لأن فيه تذكرة بإنسانية وبقضيته التي يلقي الرجال والنساء من البشر في سبيلها حتفهم تجلهم التصريحات والتكذيبات وتغرق ملامحهم الكليشيهات ومأثور الكلمات الميتة . ومن يقرأ ماكتبته غادة السمان بعد غتيال غسان كنفاني مباخرة يدرك أنها فطنت منذ البداية أن طريقتنا العربية في تكريمه ستجعل منه تمثالا من الشمع يختفى به ميتا بعد تجامله وقتله حياً .

كتب من فيينا في ٢٥ أغسطس ١٩٧٢ (وكان اغتياله في ٨ يوليو السابق ظاهرة اضطهاد الخالد بن خلال حياتهم على الأقل إمامهم ثم (توثيقهم) بعد مماتهم ليست ظاهرة عربية فقط ، إنما هي ظاهرة عالمية وتقليد قديم ربما كان السبب أن الفنان هو بحكم طبيعته كفنان عاجز عن

سبب نفسه في القوالب الاجتماعية المرغوبة . . نجد الفنان عملاً برسالة غير اعتيادية وخارقة ، ولكن دماغه المختلف مركب على جسد كأجساد الآخرين له . . وبعد أن يخفي جسده . . . وتنتهي مسيرته في درب الآلام ، يبدون بعملية تخليده . . . أتول ذلك ، وفي ذهني عشرات السطور التي كتبها كثيرون حول كاتب قصة فلسطيني لقي مصرعه مؤخراً ... ولم يكتب إليهم كلمة طيبة خلال حياته ... ولو طلب إليهم أن يكتبوا عنه قبل أن يعرفوا بمصرعه لكتبوا أشياء مختلفة تماماً . (الجسد حفية سفر ، ١٩٧٧) .

وإذا كانت غادة السمان قد أطلقت قذيفتها بهذه الرسائل « على ذاكرة الضياع العربية حتى ... لا ترى الغبار يتراكم فوق وجهه » كما تقول ، فهي تحيييه أمام ذاكرتنا إنساناً من لحم ودم ، وتخرج صورته من أكلان اللغة الرثة ، والكليشيه المتبدل ، إلى عظمة الفعل الحي . والتزام غادة السمان كان دوماً بالحقيقة ، بالصدق ، وبالحرية الم تكل عندما سكبت عام ١٩٨٢ عن

رأيها في انتحار خليل حلو (الاديب اللبناني الذي انتحر خجلاً من أن تلقى عيناه بعيني جندي إسرائيلي في بيروت بعد الغزو) : « إنما فضلة ادين بولائي للحقيقة وحدها ، وبالسكالي انادي بالحرية ... حرية الفنان في أن يعبر عن ذاته كما يشاء هو بملء إرادته : ينتصر أو يكتب ، أو يقاتل ، أو يعتزل الكتابة وينصرف إلى تربية الأبقار ... فالكلمة التي تولد بعملية قيصرية لا تعيش (تسكع داخل جرح ، ١٩٨٨ .

تحية لغادة السمان اديبة والإنسانية الطليقة دائماً ، ولعناها لا تنتظر موتهم لتعترف برجالها الآخرين كما أشارت و « بلنار التي اوقدوها في زمنها وحرفها ، وهي القائلة : « إذا لم تلهيني كل صباح تلك الفرحة المتاجعة المجانية لمجرد أنني حية ومعافاة ، وممثلة بشيء حل يضره اسمه المحبة لا اقدر على مواجهة أوراقي ولا على الهبوط للسباحة داخل مجبرتي ، وحفظ لها دوماً قدرتها على القفز فوق الاسوار .



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

العلماء



البيان في معرفة علماء

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

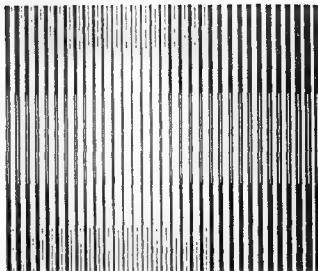
عبد

المجمع



مجلة الأدب والفن

تصدر كل شهر



رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

نائب رئيس التحرير

سليمان هياض حسن طلب

مدير التحرير نصر أديب

المشرف الفني نجوى شلبي





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الإسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكريم ٧٥٠ فلسا - النور ٨ رواتل القارية - المصورين ٧٥٠ فلسا - سوريا ٤٠ ليرة -
ليفان ١٥٠٠ ليرة - الأردن ٥٠٠ دينار - السعودية ٨ رواتل - السودان ٢٢٥
ليرة - تونس ٢٠٠٠ درهم - الجزائر ١٤ دينار - المغرب ٢٠ درهم - اليمن ٢٠
ريال - ليبيا ١٠٠ دينار - الإمارات ٨ درهم - سلطنة عمان ٨٠٠ ربية - شتة
والفضة ١٠٠ سنته - لبنان ١٥٠ فلسا - قبر بيرك ٥ دولارات .

الإشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنيتها مصريا شاملا البريد
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الإشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات
مشملا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
وأمریکا وأوروبا ١٨ دولارا .

المرسلات والإشتراكات على العنوان التالي .

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص :
ب ٦٢٦ - تلفون ٢٩٢٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٢ .

النش : جنيه واحد

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تلتزم بنشر ما لا تطلبه . ولا تقم تفسيراً لعدم النشر .

المجلة

السنة التاسعة • نوفمبر ١٩٩٢ • جمادى أول ١٤١٣

هذا العدد

بوشيدر	التعريب وقراءة الشعر
٨٩ ت : عبد القصود عبد الكريم	الانتخابية والحكاية في الفن
٩٧ أحمد مرسى	نهاية سؤال الضميمة
١٠٣ أحمد عبد المليم عطية	● نص مجهول
ه طه حسين	منصب الرسالة
١٣١ تقديم : خليل فرج	● الفن التشكيلي
ماجد يوسف	الحدث أو الفن ضد الفن
	● متابعات
١٣٦ أحمد هائل يس	جائزة نوبل للشاعر مجهول
١٤٠ هناء عبد الفتاح	« المصطفون » لا يزالون أحياء
١٤٤ بهيجة حسني	رموز الفكر والآن
	● مكتبة إبداع
١٤٦ ب. س.	المكتبة العربية
١٥٠ سامية الجنيدى	المكتبة العالمية
	● الرسائل
١٥٢ إسماعيل صبرى	بيكاسو والاشياء [باريس]
١٥٦ حميد الموزانى	الإرهاب العيسوى [برلين]
١٦٢ صبرى حافظ	ميروني البرلينى [لندن]
١٦٨ فوزى سليمان	جنوب - جنوب - شمال [تونس]
١٧٤ التحرير	معرض الكتب العربى [دمشق]
١٧٦ التحرير	● اصدقاء إبداع

● الحدث لا ما بعدها * أحمد عبد المعلى حجازى ٤

● الشعر

١٠٦ محمد سليمان	قصيدتان
١١٠ خنزل الماقدى	أزرق يدك والظلمة
١١٣ وليد منير ..	أرملة
١١٦ على عيسى	ممن في الحب

● القصة

١١٩ سليمان فياض	منامات
١٢٢ عاطف العمري ..	لو أنني تزوجتها
١٢٧ وفيق الفرماوى ..	بحر صالح
١٢٩ حميرى عبد الجواد ..	العمل

● الدراسات

(محور الحدث وما بعد الحدث)	
٩ محمد أمين العالم ..	أزمة الحدث ما قبلها وما بعدها
١٧ ماهر شفيق فريد	تقطيع أوصال أورفيوس
إيهاب حسن	أدب الصمت
٢٤ ت محمد عيد إبراهيم	
٢٩ مراد وفيه	ما بعد الحدث والأصولية
فريدريك جيمسون	الاستقطاب والسيادة
٤٤ عرس ماجى عوض ..	
البيكس كليبنيكوس	رسم الخط الفاصل
٤٨ ت . بشير السباعي ..	
مهران ساروب	تجارة المعرفة وسؤال التاريخ
٥٨ ت : ميريادى	
عابد خزندار	من الحدث وما بعدها

الحداثة .. لا ما بعدها !

وإنما تتمثل على العكس في ادعائنا الفهم وإنكارنا وجود أية عقبة تحول بيننا وبين ذلك . لها الكارثة العظمى لفتننا في ادعائنا الإنسحاب لها والانتماء لثقافتها ، وهو خلق معهود في الجماعات المهزومة وفي عصور الانحطاط .

ومن المؤكد أن أى مثقف غربي سوف يصدم صدمة عظيمة حين يدرله أن يشهد مجلساً من مجالسنا ، لأنه سوف يفاجأ أولاً بأننا نتحدث عن ثقافته هو لا عن ثقافتنا نحن ، وسوف يفاجأ فوق ذلك بأننا نتحدث عن ثقافته بثقة لا يمهدها في نفسه أو حتى في أساتذته المختصين .

هذا هو المشهد الذى لا نخرج منه أنفسنا ، والدليل هو هذا المحور الذى خصصناه لقضية الحداثة وما بعد الحداثة ، وخصصنا له في هذا العدد مائة صفحة لا تشير فيها صفحة واحدة إلى أى مساهمة عربية في هذه القضية المثارة .

نحن جميعاً مشغولون بالحداثة وما بعد الحداثة . ليس فينا من يستطيع أن ينكر هذا . والدليل أننا جميعاً نلهج بذكر زعماء الحداثة وما بعدها من أول نو سوبسور وليفى شروس إلى ميشيل فوكو وجك دريدا وفرانسوا ليوتل .

ونحن نتسلط أخبار هؤلاء السادة ، ونثقف على اقتناء ما يترجم من مؤلفاتهم ، ولو كتبت الترجمة العربية أكثر إنغلاقاً علينا من الأصل الذى لا نعرف من لغته القليل أو الكثير . ومع ذلك فنحن نقرأها ، ونصطنع الكتابة بأساليبها ، ونباهى برؤسها فتحدث عن الإشكالية والخطاب ، وعن الرمز والبنية ، والدلالة وإعادة إنتاجها ، والتفكيك والتوليد ، والتناص والمثاقفة ، والثنائى والثنوى ، والتاريخ والتاريخى .. إلخ .

بل إن المشكلة التى نواجهها لا تتمثل في إنكارنا الاهتمام بهذه الأسماء وهذه الأفكار وهذه المصطلحات ،

وإذا كان المؤرخون الأوروبيون ينسبون للحدث أمثال فيلون Villon الشاعر الفرنسي الذى عاش فى القرن الخامس عشر ، ومن John Donne الشاعر الإنجليزى الذى عاش فى القرنين السادس والسابع عشر ، فكيف ننفى الحدث عن المائتى وعبد الرحمن شكري وأحمد زكي إبي شادي وعلى أحمد بكطير ؟ .

صحيح أن الحدث كما أشرنا موجات ومراحل . وكما أن هناك حدثات أولية فهناك حدثات أو أحداث أكثر تضجبا يختلف الأوروبيون ل التاريخ لها ، فمنهم من يمحصرها فى عام بالذات هو عام ١٩٢٢ الذى ظهرت فيه رواية « أوليس » لجيمس جويس وقصيدة « الأرض الخراب » لإيلوت . ومنهم من يراها ممتدة فى عدة حركات أدبية بدأت بالرمزية وانتهت بالسيورالية . ومن هؤلاء المؤرخين من يجعل باريس عاصمة للحدثات ، ومنهم من يجعلها لندن ، ومنهم من يجعلها فيينا أو برلين — وأيست العصبية القومية بعيدة عن هذه المدن والتواريخ — حتى تصل إلى المرحلة الراهنة التى تعد ثمرة للحدثات ونقداً لها ، وهى التى يسمونها « ما بعد الحدثات » ويجعلون عاصمتها نيويورك أو الولايات المتحدة ، حيث ظهر عدد من مفكرها ونقادها كإليزابيث حسن وإبنوار سعيد ، بحيث يتفرع شرطها الجورمى ، وهو المجتمع الذى تجاوز الصناعة ، فإذا كانت الحدثات هى ثقافة المجتمع الصناعى أى ثقافة المدينة الحديثة ، فما بعد الحدثات هى ثقافة ما بعد الصناعة ، ثقافة الماسب الآلى والمصنع الذى يعمل بغير عمال ، أو هى ثقافة الرخاء والتفخمة بالعلمى المادى والعقل على السواء .

لقد ظهرت الحدثات الأوروبية فى أعمال أدبية تدور كلها حول الحياة الاجتماعية والفردية فى المدن ، باريس فى

ولا يفتأ أحد اتى بهذه الملحوظة الأولى أشكك فى الحدث كعبداً أو أعارض الاتصال بها وترجمة ما يصدر عنها فى أفكار نظرية وأعمال إبداعية . وكيف يكون هذا موقفى والحدثات هى المناخ العام الذى نشأت فيه وخرجت منه أنا وجيل كله ؟ بل إننى أنتمى لجيل يعتبر الجيل الرابع أو الخامس فى أجيال الحدثات المصرية التى يتوهم البعض أنها بدأت قبل عشر سنوات أو عشرين ، والحقيقة أنها بدأت فى اللحظة التى أخذ فيها الشيخ حسن الخطار يقول « إن بلادنا لابد أن تتغير أحوالها ويتجدد بها من المعارف ما ليس فيها » ، وأخذ فيها أعضاء مجلس شورى النواب الذين اجتمعوا فى القاهرة فى يناير سنة ١٨٧٩ يتحدثون عن « روح العصر الجديد » وذلك فى ردده على خطاب العرش الذى ألقاه الخديو إسماعيل .

فإذا اعتبرنا هذه إرهابات أو سميتها « حدثات أولية » كما يفعل الأوروبيون حين يكشفون فى أدب العصور السابقة عناصر تنتمى إلى العصور الحديثة — أقول إذا أهملنا هذه الموجة الأولى لأن العناصر الإحيائية غلبت عليها ، فليس هناك ما يبرر لنا إعمال الموجات التالية التى حملت جيل طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم وسلامة موسى وإسماعيل مظهر . ثم جيل زكى نجيب محمود ويحيى حلى ونجيب محفوظ ولويس عوض ومحمد مندور ، ثم جيل عبد الرحمن الشرقاوى ومحمود أمين العالم ويوسف إدريس وجبر الدين وفؤاد زكريا ، ثم جيل صلاح عبد الصبور وإبنوار الخراط ونجيب سرور ومحمود دياب ومحمد عفيفى مطر .

هذه الأجيال إذا لم تكن قد جاءت من الحدثات فمن أين جاءت إذن ؟

شعر بودلير وروايات بروسست ، ولندن في شعر إليوت ،
وبدن في قصص جيمس جويس ، وكانت الانقلابات
التي طرأت على المجتمع والفكر والسياسة والأخلاق هي
موضوع هذه الأعمال التي قامت بمفاسرتها في عالم
النفس واستمدت منه أساطيرها وخيالاتها المتجسدة
والمجردة ، وضربت بالأشكال التقليدية والمنطق الموروث
عرض الحائط ، معتمدة في كل هذا على نظريات داروين
وماركس ونيتشه واينشتاين في علوم الطبيعة والمجتمع
والإنسان .

لكن التجربة — الغربية — أثبتت أن هذه العلوم أقل
دقة مما كان يظن من قبل ، وأن الحقيقة فيها نسبية
مخلوطة بتأثر بالسلطة والأفكار الموروثة وأحداث العصر
ووجهات النظر الشخصية ، فلابد من مراجعتها ومراجعة
تعتمد قبل كل شيء على تحليل أدوات المعرفة ونقدتها ، أو
ما يسمونه الأنظمة التفكيرية على اعتبار أن الحداثة تنظر في
المعرفة من حيث هي تركيب وبناء ، على حين تحاول ما
بعد الحداثة تفكيك هذه البنية لتتأكد من سلامة
عناصرها وخلوها من التزييف .

هكذا نرى أن الحداثة الغربية ليست تاريخاً فحسب ،
بل هي جغرافية أيضاً ، ولهذا تتطور الحداثة وتغير
أزياءها وعواصمها بتطور التاريخ وتحوله من عصر إلى
عصر وعن مكان لمكان . ومن هنا ينبغي الكلام عن
الحداثة بالجمع لا بالمفرد . فالحداثة الغربية حداثات .
نراها في باريس منذ أواسط القرن الماضي وقد اتخذت
مظهراً بوهيميا وتجلت في الشعر والتصوير والموسيقى ،
ثم نراها في لندن منذ بدايات هذا القرن وقد اتخذت
مظهراً أقل تحرراً وأكثر رصانة وتجلت قبل كل شيء في
الرواية التي ظهر فيها جويس ، ولورنس ، وفرجينيا
وولف . وإذا كانت الحداثة الألمانية قد عبرت عن نفسها

في أعمال الانطباعيين الألمان من الشعراء والمصورين ،
فقد ساهمت فيها فيينا بأعمال فرويد وشوينبرج .
فيذا كانت الحداثة الغربية نفسها مجموعة من
الحداثات فالأقرب إلى المنطق أن تكون للمصريين أو
للغرب عامة ، حداثتهم الخاصة التي كان ينبغي أن يكون
لها مكان في هذا المحور .

لا أنكر بهذا الطابع العالمي للحداثة . هذا الطابع
الذي يتمثل في رفض المسلمات ، والوقوف من التراث على
بعد كاث ، والرغبة في إعادة اكتشاف كل شيء واختباره
اختباراً شخصياً ، والجرأة على معالجة الموضوعات
المحظورة ، والخروج على الأساليب والتقنيات السائدة .
لكن هذا كله لا يمكن أن يتحقق من خارج الثقافة
القومية .

نعم ، قد يكون الدافع أو المثير أو الشرارة الأولى
عنصراً خارجياً ، وهذا ما لا يستطيع أحد أن يدفعه أو
يعترضه ، لأن الثقافة بطبيعتها حوار إنساني دائم ،
لكننا لن نخرج من حالة الاتفعال بالعناصر الخارجية
المجولية إلى حالة الفعل والإبداع والتغيير ، إلا حين
نشتبك مع ما نطمح إلى تحديثه أو إعادة خلقه في جدل
داخل حي عميق ، لا يهم فيه مدى التناقض أو مدى
البعد القائم بين سلبه وإيجابه . فسواء كان التناقض
جزئياً أو كلياً ، وسواء كان الجديد قريباً من القديم أو
بعيداً فسوف تكون النتيجة لا محالة إيجابية ، وسوف
تكون الثمرة ناضجة والأثر شاملاً عميقاً ، على حين يظل
النشاط محصوراً في دوائر مغلقة ، ويظل الأثر سطحياً
محدوداً إذا ظلنا نذكر — كما نفل الآن — أسماء بعض
الأوروبيين ، ونكتفي بترجمة كتاباتهم على غير خطة أو

نظام ، طائفتان أنا بهذا وحده ندخل تاريخ الحداثة أو ندخل جغرافيتها .

لقد كنا على علم تام بهذا المبدأ ، وسوف ترون أن الطابع النقدي في محورنا عن الحداثة وما بعد الحداثة واضح تمام الموضوع .



لكن مشكلة الحداثة تهون إذا قورنت بمشكلة ما بعد الحداثة ، فالمسافة التي تفصل بين تاريخنا وتاريخ الحداثة — على طولها — مسافة منظورة ، والحداثة على كل حال تيار ثقافي مبني على منجزات القرن التاسع عشر وعلى الإيمان بالعقل والحرية . فما تاريخ ما بعد الحداثة ، فالذي يوصلنا عنه لا يقدر بالمقاييس المعروفة ، وإنما يقدر بمقاييس أخرى لا يعرفها إلا علماء الرياضيات العليا .

وهناك من يظن أنه قد فهم ما بعد الحداثة — وربما ظن أيضا أنه تمثلها ويدخل فيها — لأنه قرأ أو سمع أنها تنمرد على كل الأشكال ، لا لتتشعب شكلاً جديداً ، بل لأنها ترفض الشكل من حيث المبدأ ، وتسعى إلى فن مضاد للفن وأدب لا يقول شيئاً ولا يعنى شيئاً ولا يقصد إلى أي شيء ، ومن هنا يسميه اصحابه « أدب الصمت » ، ويبحثون عن موضوعاته لا في داخل المدينة بل في هامشها أو في قاعها السفلي حيث المافونون والشُّاذ والمسعورون بالجنس والمخدرات .

ما بعد الحداثة كما أثرت تعنى ما بعد الصناعة ، أي ما بعد أوروبا وما بعد القرن العشرين .

إنها الحضارة الأمريكية الراهنة . أو إنها الشك في منجزات العلم والعقل والديموقراطية إلى الحد الذي يؤدي بالإنسان إلى أحد طريقين : إما المراجعة الشاملة

بحثاً عن يقين جديد ، وإما الإنكار للطلق واليأس التام والارتداد إلى صوفية عديمة تناقض العقل والعلم والحرية . والواقع أن هذه الصوفية هي التي تتجسد الآن في جماعات الهامشيين واللامتدين والإرهابيين الذين يمانون المجتمع كله ويهلكون أنفسهم فيما يعتقدون أنه خلاص الروح !

كنت أستمع في رمضان الماضي إلى حديث عن آخر ما وصلت إليه العلوم الطبيعية يليقيه عالم عربي مرموق ؛ ويمكن تلخيصه في أن المحاولات الضخمة والتجارب المركبة التي قام بها العلم المعاصر للسيطرة على الطبيعة — كما في تجارب الفضاء مثلاً — أثبتت أن كل ما حققه الإنسان حتى الآن ليست له إلا قيمة نسبية محدودة . فإذا كان برسمنا أن نضبط السرعة والطاقة في صاروخ نطلقه لنصيب هدف من الأهداف ، فالإصابة محققة طالما كان الهدف قريباً نسبياً ، وهي ليست محققة إذا ابتعد أو إذا تعددت أهدافنا بما يتيح لعناصر مجهولة لم نحسب لها حساباً ولم نخضعها لسيطرتنا بأن نتدخل وعندئذ تتعرض سمائنا للخطر .

حين استمعت إلى هذا الحديث فهمت نظريات فرانسوا ليوتار التي عرضها بتركيز شديد في كتابه الصغير « ما بعد الحداثة » الذي صدر في باريس منذ حوالي خمس سنوات .

إنه في هذا الكتاب يشكك في المعرفة الإنسانية كلها منذ بدأت الكتابة حتى اليوم ، فالتاريخ شيء يختلف كل الاختلاف عما نكتبه عنه ، لأننا نكتب في الحاضر عن الماضي ، ولأن الحيات الذي ندعيه حيات ظاهري .

وليست الموضوعية في العلوم الطبيعية أدنى إلينا من الموضوعية في علوم الإنسان ، لأننا لا نعرف من الأشياء

إلا ما نراه في لحظة معينة ، وإنّ فمعرفتنا لها ذاتية
وقتيّة .

هل هناك أمل في أن نصل إلى معرفة يقينية ؟
فوانسوا ليوتار يجيب بالإيجاب ، على شرط يكاد
يكون مستحيلاً — على الأقل في المدى المنظور — هو أن
تستطيع البشرية انتزاع المعارف والمعلومات من سيطرة
السلطة واحتكار المحترفين لتصبح ملكاً للناس أجمعين .
أرايتم إلى الخطر الساحق الكامن في اللفظ بأفكار لا
نعرف أصولها للتعامل معها بروح ناقدة ، وإنّما نأخذها
من حيث هي نتائج ، نرفعها شعاراتٍ وبتعامل معها كأنها
عقائد مُنْزَلة !

فليتشكك ليوتار وغيره ما وسعهم التشكك في قدرة
العلم على غزو الكواكب أو على التنقيب بما سيكون عليه
العالم في الألف الثالثة ، نحن يكتفيّن العلم الذي يسمح لنا
بالوصول إلى ما وصل إليه الفرنسيون والإنجليز والألمان
واليابانيون ، تكلفينا الحداثة الآن ، ونحن نصل إلى ما
وصلوا إليه يمكننا أن ننقل إلى ما بعد الحداثة ، وإن
نتشكك في قدرة العلم على الوصول إلى الحقائق النهائية .
لكننا لن نصل إلى شيء ما ظللنا نبدأ من النهاية ونعمل
من الخارج ، لأننا في هذه الحالة لن نكون إلا مترجمين
رديئين ، فحتى الترجمة الجيدة تتطلب وجود طرف آخر
يعرف ما يحتاج إليه ، ويحسن الانتفاع به .



ما بعد الحداثة

أزمة الحداثة بين ما قبلها وما بعدها

[بعض تأملات تمهيدية]

ولقد قصدت بوصف مفهوم الحداثة بالحقيقية أنه يمثل أكثر من دلالة واحدة مثل العقلانية والعلمانية والفردية والديمقراطية والموضوعية والتاريخية والجدلية والمادية والنسبية والتطور والحيوية والتقدم إلى غير ذلك ، فضلا عن أنه يعبر عن مذاهب ونظريات فكرية مختلفة بل متناقضة مثل الديكارتية والبروتستنتية وحركة التنوير في القرن الثامن عشر والماركسية والفرويدية والنيتشوية والداروينية والوجودية والبنينية ، إلى جانب المكتشفات العلمية والتكنولوجية سواء في العلوم الطبيعية أو العلوم الإنسانية والإبداعات المختلفة في الآداب والفنون والثورات التغييرية السياسية والقومية والاجتماعية عامة . ولهذا فإن الحداثة مفهوم يرتبط بدلالات مختلفة والمتناقضة ارتباطا وثيقا بعملية التحديث التي تحققت في أوروبا نتيجة لقيام النظام البورجوازي الرأسمالي على انقراض النظام الإقطاعي وتصف الكهنسة الكاثوليكية وجودها ، فضلا عن تبلور القوميات و بروز حركة التنوير

ما أكثر ما نتحدث ونكتب عن الحداثة - باعتبارها مفهوما محدداً . ولعل الدلالة الاشتقاقية المباشرة لكلمة الحداثة أن تكون مسئولة عن ذلك . فهذه الدلالة تربط الكلمة ربطا مباشرا بما هو حديث وبالتالي بما هو جديد في حدوثه ومصاحب معاصر لنا في زماننا . على أنه ليس كل حديث أو كل معاصر لنا يُعدّ حداثةً . فللحداثة أفق مفهومي خاص وإن لم يكن محدد الدلالة . بل هو مفهوم مراوغ كما سبق أن ذكرت في مستهل محاضرة لي القيتها في جامعة القيروان بتونس عام ١٩٨٨ حول إشكالية الحداثة في الفكر العربي المعاصر^(١) . ولقد استخدمت في هذه المحاضرة ثلاثة رموز سبق أن استعانت بها دراسة علمية حول مفهوم التنمية - لأحد بها مفهوم الحداثة . هذه الرموز هي « الحقيقة » و « الفخ » و « الصنم » . فمفهوم الحداثة في تقديرى هو من ناحية أشبه بالحقيقية ، ومن ناحية ثانية أشبه بالفخ ومن ناحية ثالثة أشبه بالصنم .

العقلانية والرؤية التاريخية والتوجه الديمقراطي الإنساني . ولهذا نجد داخل العقيدة الحديثة صداما محتدما بين هذه الاتجاهات الثلاثة التي يزعم كل منها أنه هو المعبر الحقيقي الأصيل عن الحداثة . بل لعل بعضها يقيم لنفسه جيبا خاصا مستقلاً أو خارجها يطلق عليه اسم ما بعد الحداثة كما سوف نشير إلى ذلك من بعد .

على أن الحداثة من ناحية أخرى - كما سبق أن ذكرنا - هي عند بعض المفكرين أشبه بالغف الفكري أو الشرك . ذلك أن الحداثة تنسب أساسا كما رأينا إلى البنية الرأسمالية وتعتبر عن الخصائص التاريخية والموضوعية لهذه البنية . بل هي أداتها لدعم هذه البنية وتكريسها لا في مجتعاتها الغربية فحسب بل في سائر أنحاء الدنيا ، وخاصة في البلدان المتخلفة التي يفرض عليها التوسع الرأسمالي شكلا خاصا للتنمية والتحديث لا يعبر عن مصالح هذه البلدان بقدر ما يعبر عن محاولة تنميط العالم كله تنميطة تحديثيا خاصا لخدمة المصالح الرأسمالية أساسا . حقا ، إن هناك تحديثا يتحقق بالفعل نتيجة لهذا التنميط الرأسمالي في البلدان المتخلفة ، ولكنه تحديث خارجي برأى مظهرى فوقى تابع ، يجهض في بعض الحالات التطور الداخلي الطبيعي الذاتي لهذه البلدان ويطمس خصوصيتها القومية والثقافية باسم حداثة وتحديث لا يمسّان بنيتها المجتمعية العميقة الشاملة .

على أن هذه الحداثة وهذا التحديث في المجتمعات الرأسمالية المتقدمة نفسها ، قد أخذ يظلب عليه الطابع التكنولوجي الأداة النفعي والتوجيه الاستغلال والتسلطي القمعي الذي يصل به أحيانا في بعض هذه المجتمعات إلى مستوى النازية والفاشية ، مما أفضى في هذه المجتمعات الرأسمالية إلى الفصل بين العقل والقيمة ،

وانفجار الثورة الفرنسية بوجه خاص وما تلاها من ثورات وانتفاضات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية تجاوزت بشكل أو بآخر هذه الثورة . فلقد كانت الحداثة في البداية إرماصا من الناحية الفكرية والأدبية والفنية خاصة بعمليات التحديث البورجوازي الرأسمالي ، كما كان التحديث الرأسمالي بدوره أرضا خصبة لتطوير هذه التجليات الحداثية المختلفة والمتنافضة إلى أفاق تحديثية أبعد وأعمق .

وقد نستطيع أن نصنف ظواهر الحداثة بحسب مجالاتها الموضوعية المختلفة كحداثة سياسية وحداثة اقتصادية وحداثة فكرية وحداثة أدبية وفنية وحداثة علمية وتكنولوجية وحداثة اجتماعية وأخلاقية وحداثة دينية إلى غير ذلك . إلا أنه قد يكون من الأفضل الارتفاع عن هذا التصنيف الموضوعي إلى التصنيف المفهومي الدلالي . لهذا يمكن القول - في تقديري - بأن الحداثة تمثلت في ثلاثة اتجاهات فكرية أساسية تصلح أن تنطبق على مختلف التصنيفات الموضوعية . هذه الاتجاهات الثلاثة هي أولا الاتجاه الذي يقوم على المعرفة العقلانية العالمية الموضوعية التاريخية ذات العمق الإنساني والديمقراطي ، وثانيا الاتجاه الذي يقوم على إرادة القوة الفردية الاستعلائية ، وثالثا الاتجاه الذي يقوم على الوضعية التكنولوجية الأداة النفعي . وسنجد داخل كل اتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة تفرعات وتنوعات فكرية أخرى لا مجال هنا لتفصيلها .

على إنه مع تطور وتوسع النظام الرأسمالي واستشراء طابعه الاستغلال وتحوله إلى توسع عدواني استعماري أخذ يتغلب على بنية هذا النظام وعلى توجهاته اتجاه القوة الفردية الاستعلائية من ناحية ، والاتجاه الوضعي التكنولوجي النفعي من ناحية أخرى ، على حساب

بين الآلة وإنسانية الإنسان ، وإلى تقادم أزمات التضخم والبطالة والتدنى الأخلاقي والجرائم وروح الجشع الاستهلاكي والاستمتاع المبتذل والتمزق الاجتماعي والاستعلاء العرقي والتعصب القوي ، وتهديد الحياة البشرية نفسها بأخطار التفجيرات النووية ، فضلاً عما يسببه التحديث التكنولوجي نفسه والتطلع إلى المزيد من السيطرة والمزيد من الربح إلى حروب عالمية وإقليمية وإهدار للطبيعة وإحداث خلل مدمر فيها ، وتلويث البيئة واستغلال بشع لشعوب البلدان المختلفة . وهكذا أخذ يتكشف الوجه القبيح البشع لدوريات جواى الذى كانت تخفيه حداته .

على أن مفهوم الحداة من جهة ثالثة قد يصبح عند بعض المفكرين والنقاد والمبدعين صنماً مقدساً واقتوساً مطلقاً ومهما في ذاته ومعياراً يتم الحكم بمقتضاه على مختلف الظواهر والمواقف والتوجهات والقيم وأشكال السلوك . إنه التغيير المظهرى من أجل التغيير ذاته وربما على حساب التغيير الحقيقى ، وهو القطيعة المطلقة والرفض المطلق والاستعلاء والتجاوز الضدى على كل ما هو سائد ، وهو الارتفاع فوق حدود المكان والزمان والسياق التاريخى والاجتماعى المحدد ، وهو الانخلاع العمدى عن كل ما هو مألوف ، وعن كل ما هو عقلانى نسقى ، والتفرد المتحدر من كل قيد تراثى أو غائى ، وهو التجربة المفتوحة بغير هدف أو اقق ، وهو الجمالية الفنية والادبية الخالصة مصدراً مطلقاً للقيمة لا تعبيرا عن قيمة . وهكذا تصبح الحداة معياراً مطلقاً لانعدام كل معيار ، وبهذا تقترب الحداة إلى ما يطلق عليه اسم ما بعد الحداة .

وهكذا يمكن القول بأنه ليس شة مفهوم واحد ، أو دلالة واحدة الحداة . بل يختلف هذا المفهوم وتختلف هذه

الدلالة باختلاف الايديولوجيات الكامنة وراءها وباختلاف السياق القومى والاجتماعى والتاريخى الذى تتحقق فيه وبه .

على أنه برغم هذه الاختلافات المتنوعة والمتناقضة لمفهوم الحداة ، فهناك ما يمكن استخلاصه منها جميعاً في ضوء تعاملنا المعاصر مع هذا المفهوم ، أى أن هناك ما يمكن اعتباره قاسماً مشتركاً عاماً رغم هذه الاختلافات . هذا القاسم المشترك هو في تقديرى مبدأ التغيير التجديدى التطويرى التجاوزى للواقع الإنسانى والاجتماعى سواء كان هذا التغيير تغييراً للعالم على حد تعبير ماركس أم كان تغييراً للحياة على حد تعبير وأمبو ، وسواء كان تغييراً جذرياً عميقاً أو تغييراً جزئياً ، أو تغييراً نسبياً ، أو تغييراً مظهرياً برائياً ، وسواء كان هذا التغيير في مجال بنية الواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى ، أو في بنية المفاهيم الفكرية والعلمية أو بنية القيم الروحية والأخلاقية ، أو بنية الانواق والرؤى الجمالية ، وسواء كان تغييراً يستند إلى معرفة عقلانية موضوعية تاريخانية أو إلى إرادة القوة الاستعلائية أو إلى الأدواتى التكنولوجية النفعية . ولهذا يتدخل ويتفاعل بالضرورة مفهوم الحداة مع مفهوم التحديث بمستويات مختلفة - على أنهما يتداخلان ويتفاعلان دون أن يعنى هذا بالضرورة تلازمهما تلازماً حتمياً ، فيشترط وجود أحدهما وجود الآخر . إن مفهوم الحداة يغلب على دلالاته التغيير الفكرى والعلمى والجمالى والقيمى عامة ، على حين أن مفهوم التحديث يغلب على دلالاته التغيير السياسى والاجتماعى والاقتصادى .

ولا شك في أن كل حداة فكرية أو قيمية هى إرهابص بتحديث موضوعى واقعى هو بدوره تعميق لمزيد من الحداة . ولهذا فلا حداة حقيقية بغير تحديث مجتمعى

العربية بوجه خاص في شكل ما يسمى بصدمة الحداثة .
 أى انها لم تتحقق كثرة تراكم وتطور ذاتي داخلي ، وإنما
 فرضت فرضا من الخارج ومن أعلى بالغزو والسيطرة
 الاستعمارية المباشرة وغير المباشرة . وقد أدى هذا - في
 تقديري - إلى إجهاد إمكانيات ذاتية نهضوية كانت
 تتخلل في مصر وبلاد الشام خاصة منذ القرن الثامن عشر
 وربما قبل ذلك . ولقد بدأت هذه الحداثة المفروضة من
 الخارج ومن أعلى مع الحملة الفرنسية على مصر ومع حكم
 محمد علي . وأخذت تتجسد في مختلف مظاهر التحديث
 السياسي والاقتصادي والاجتماعي ، فضلا عن مختلف
 مظاهر التجديد الفكري والتعليمي والثقافي عامة . ولعل
 مفهوم النهضة أن يكون هو المرادف للمفهوم الحداثة في
 تجربتنا العربية في محاولة لإعطاء هذه الحداثة الخارجية
 البرانية المفروضة عمقا ذاتيا تراثيا .

على أن هذه الحداثة أو هذه النهضة العربية قد اتسمت
 منذ البداية بالطابع التوفيقى الملتبس بشكل عام ،
 فازدوجت في بنيتها العلاقة بين بقايا ما قبل الرأسمالية مع
 محاولات التحديث الرأسمالي التابع ، كما ازدوجت منها
 الجذور القومية التراثية وبخاصة الدينية فيها ، مع
 محاولات العقلانية التحديثية التى يغلب عليها الطابع
 الوضعى التقنى . وقد تجلت هذه الازدواجية والتوفيقية في
 الصراع المحورى المحتدم في الفكر العربى الحديث
 والمعاصر منذ بداية عصر النهضة حتى اليوم ؛ حول قضية
 الأصالة والمعاصرة ، أو التراث والتحديث ، كما يتجلى
 فيما سبق أن أشرنا إليه من قبل من تجانف وعدم توافق
 بين الحداثة والتحديث في مختلف المجتمعات العربية بنسب
 متفاوتة .

ولقد استطاع رفاة رافع الطهطاوى منذ البدايات
 الأولى لعصر النهضة أن يؤكد ضرورة التلازم بين الحداثة

شامل ، ولا تحديثا حقيقيا بغير حداثة شاملة كذلك . على
 أننا لو انتقلنا من هذا التعميم والتجريد إلى التعيين
 والتحديد لما وجدنا هذا التلازم الحتمى بين الحداثة
 والتحديث . فقد تتبلور حداثة في مجال الفكر أو الثقافة
 عامة ، دون أن تنجح في تحقيق تحديث عميق الجذور في
 بنية الواقع الموضوعى ، بل تقف الحداثة عند حدود
 نخبوية علوية عاجزة عن أن يكون لها تأثير فاعل في
 التحديث ، أو قد تكون حداتها مجرد صدى لتأثيرات
 خارجية بحتة . وما أكثر ما نجد هذه الصورة في العديد
 من بلدان العالم الثالث عامة التى تعاني من التخلف
 والتبعية . وقد يتحقق من ناحية أخرى تحديث في مجتمع
 من هذه المجتمعات دون أن تواكبه حداثة مجتمعية
 شاملة .. ولعلنا ننبئ هذا حيث يكن التحديث تحديثا
 برانيا خارجيا مظهريا لا يمس البنية العميقة الشاملة
 للمجتمع نفسه وإنما يتجلى في بعض تضاريسه وأجهزته
 وأدواته الفوقية والسلطوية . وما أكثر الأمثلة على ذلك في
 مجتمعات العالم الثالث وخاصة في البلدان الغنية بثرواتها
 الطبيعية وإن تكن مجتمعاتها لا تزال على مستوى قبل
 وعشائرى متخلف ، تسودها أنظمة حكم استبدادية .

ولاشك في أن هذا التجانف وانعدام التوافق بين
 الحداثة والتحديث في بلدان العالم الثالث عامة وفي بلداننا
 العربية بوجه خاص ، إنما ينبع من بنية هذه البلدان التى
 تنقسم بالتخلف من ناحية وبالتبعية للنظام الرأسمالي
 العالمى من ناحية أخرى . ولعل هذا لا يقصر التجانف
 وانعدام التوافق بين الحداثة والتحديث فحسب ، بل يقصر
 كذلك هشاشة الحداثة والتحديث في هذه البلدان
 وسلمحتها ونخبويتها .

لقد دخلت الحداثة ودخل التحديث في مجتمعاتنا

والمعاصرة ، بل أخذ كذلك طابعا يمكن ان نطلق عليه « ما قبل الحداثة » ، يتمثل في الحركة الاصولية الإسلامية التي ترفض الحداثة والتحديث على السواء باعتبار أنهما امتداد مباشر للأخر الغربي المستعمر ، بل للأخر المسيحي الكافر ، الذي تختلف حضارته اختلافا جذريا عن حضارتنا العربية الإسلامية ، وأنه لا سبيل للدفاع عن هويتنا الحضارية في مواجهة هذا الآخر إلا بالعودة إلى الأصول الدينية الأولى ، فما يصلح به حاضرتنا هو ما صلح به أوائلنا .

ولا شك في ان هذا التوجه الأصولي الماضوي المناهض للحداثة ، والتحديث هو رد فعل لهشاشة التحديث المظهري السائد وتقاليم التخلف والتبعية في مجتمعاتنا العربية . إلا أنه في الوقت نفسه يمثل قوة معادية ومعرفة للجهود العقلانية والديمقراطية التي تسعى للتخلص من التخلف والتبعية على السواء ، وتنمية حداثة وتحديث حقيقيين تعز عن الضرورات والمصالح الأساسية والإرادات الواعية للقوى الاجتماعية المنتجة والمبدعة ، وتجعل من مجتمعاتنا العربية كيانا نهضويا متسقا شاملا ، وقوة مستقلة متكافئة فاعلة في حضارة العصر .

وإذا كان هناك ما اسميناه في واقعنا الفكري والاجتماعي العربي باتجاه ما قبل الحداثة الذي يعارض الظواهر الحداثيّة والتحديثيّة البرانيّة منها والإبداعية على السواء ، فهل نجد في هذا الواقع ما يمكن أن نسميه اتجاه ما بعد الحداثة ؟ فهذا صعب ما يقال في العديد من الكتابات الغربية حول مفهوم ما بعد الحداثة ، بأنه تعبير عن مرحلة ما بعد الصناعة في المجتمعات الرأسمالية ، فلا مجال للحديث عن اتجاه ما بعد الحداثة في مجتمعاتنا العربية التي ما تزال بمستوى أو بأخر في مرحلة ما قبل الصناعة ولقد استند الدكتور بطرس الحلاق على هذه

والتحديث بقولته المشهورة بأن الوطن إنما يُبنى بالحرية والفكر والمصنع . ولهذا كان في تقديرى رائدا للحداثة في الفكر العربي الحديث ، إلا أن رؤيته المبكرة هذه للحداثة والتحديث ظلت حتى يومنا هذا مُجهضة غير مكتملة للتحقق فما تزال هذه الأبنية الثلاثة الحرية والفكر والمصنع أبنية مقهورة هشة لا تعبر في مجتمعاتنا العربية عن كيان متجانس متسق شامل عميق الجذور في بنية هذه المجتمعات التي لا تزال تعاني من التخلف والتبعية رغم العديد من مظاهر التحديث في واقعها الموضوعي ومظاهر الحداثة في العديد من تجلياتها الإبداعية الفكرية والأدبية والفنية والثقافية عامة .

ولقد نشأت الحداثة الأوروبية كثورة بوجوازية ضد الإقطاع والجسد والتعصب الديني . ولهذا كانت العقلانية والليبرالية أبرز تجلياتها . أما النهضة أو الحداثة العربية في صورتها النهضة فقد نشأت في البداية كمحاولة للتخلص من التخلف الاجتماعي واللاحق بأوروبا ، ولكن سرعان ما اتخذت طابع التصدر الوطني والقومي من السيطرة العثمانية ثم من السيطرة الاستعمارية الغربية ، ولهذا كانت قضية التصدر والحرية ، أو التعبير عن الهوية الذاتية القومية وتأكيداتها هي أبرز تجليات الحداثة العربية في الصراع المحتدم - والذي ما يزال محتدما - بين الانا الذاتي والقومي والآخر الغازي المستعمر ، إلى جانب الصراع ضد التخلف والاستبداد والجمود الفكري بمستوياته المختلفة ، وفي التعبير الإبداعية الفكرية والأدبية والفنية ، فضلا عن التصريكات والانتفاضات السياسية والاجتماعية والشروعات الاقتصادية . إلا أن هذا الصراع لم يتخذ دائما طابعا حداثيا بالمعنى الذي حددته كلمة رُباعة المظهر أو حتى في شكل توفيق ملتبس بين التراث

الحجة في نقده لرواية نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم
ففى تقديره أن هذه الرواية تعبر عن مجتمع ما بعد الآلة
بلغتها المسطحة الجافة ورويتها التفسيرية للواقع على حد
زعمه . ولهذا فهو صدق لتيار أدبي غربي أكثر منها
تعبيراً عن مجتمع عربي ، فالمجتمعات العربية لم تصبح
بعد مجتمعات ما بعد الآلة .

والواقع أن الدكتور الحلاق لم يخطئ فحسب في
اتهامه هذه الرواية بأنها مجرد صدق لتيار أدبي غربي ،
وإنما أخطأ أساساً في تفسيره لها بأنها تعبر عن أزمة
مجتمع ما بعد الآلة ، كما عرضنا ذلك بالتفصيل في دراسة
حول روايات صنع الله إبراهيم^(١) . فهذه الرواية ليست
ما بعد حداثة في حدود التعريف المصطلح عليه لهذا
المفهوم وإنما هي رواية حداثة بامتياز بما تتضمنه من نقد
للاستبداد والبيروقراطية فضلاً عن بيئتها التي تعد إضافة
إبداعية في المعالجة الروائية العربية .

وبصرف النظر عن ربط مفهوم ما بعد الحداثة .
بمجتمع ما بعد الصناعة ، وهو ما سوف نناقشه فيما
بعد ، فإننا نستطيع أن نتبين في بعض الظواهر الأدبية
العربية المعاصرة وخاصة في مجال الشعر والقصة بعض
السمات التي يمكن أن تنسب إلى مفهوم ما بعد الحداثة
مثل سيادة الزخرف التعبيري والإغراب المطلق إلى حد
الإبهام والاستعلاء الفردي والإبهام الخارق المسطح
وافتقاد الخبرة والرؤية الاجتماعية والتاريخية والإنسانية
الحية . وهي في تقديري سمات تعبر عن رؤى عدمية
انعزالية اغترابية قد تكون متأثرة بشكل مباشر ببعض
التجارب الغربية الشعرية ؛ وقد تكون رد فعل عدمي يأس
لما يتسم به واقعنا العربي الراهن من متناقضات
وتعقيدات والتباسات واحتباسات وإحباطات مختلفة .
وما يبرهن عليه من تخلف وتبعية وتحديث مظهرى زائف ،

وخاصة بعد هزيمة عام ١٩٦٧ . ولعل هذه الظاهرة تزداد
بروزاً وانتشاراً بعد تقادم الأوضاع العربية والعالمية نتيجة
لازمة الخليج وانهار المنظومة الاشتراكية السوفيتية
واستشرى الهيمنة الرأسمالية عامة والأمريكية بوجه
خاص .

وقد أغار بالقول بأنه ليس هناك ما يسمى بما بعد
الحداثة . كما سوف أوضح ذلك فيما بعد - وإنما هو
امتداد سلبي لظاهرة الحداثة نفسها بل قد يكون مظهرها
معكوساً لظاهرة ما قبل الحداثة على أن البعدية في هذا
المفهوم قد تكون بعدية زمنية ، ولكنها ليست بعدية
مفهومية فهي امتداد لبعض التيارات التي يغلب عليها
الطابع الذاتي والفردي الاستعلائي داخل مفهوم الحداثة
نفسه ، كما سبق أن أشرنا إلى ذلك وإن تكن تتخذ طابعاً
طاعياً متضخماً في تجليها الجديد . على أنها في تقديري
ظاهرة مضادة للحداثة . في المفهوم العقلاني الموضوعي
التاريخي لها . ولعل هذا ما يماثل نسبياً بين تجليها في
بعض التعبيرات الأدبية والفنية العربية . وبين ما يسمى
بتيار ما بعد الحداثة في الثقافة الغربية .

إن النظام الرأسمالي ، كما سبق أن ذكرنا - قد نشأ
حاملًا لواء العقلانية والعلمانية والديمقراطية والتاريخانية
والحرية والإخاء والمساواة . ولكن سرعان ما أخذ يتفقم
فيه الطابع الاستغلالي المتطلع إلى الاحتكار والحصول على
أقصى الربح والمزاومة والتوسع الاستعماري . وأخذت
تتحول عقلانيته وعلمانيته وتقنيته إلى مجرد وسائل
وأدوات برجماتية نفعية خالصة ، موجهة لتحقيق
أطماعه ، وهكذا أخذ يتغلب مبدأ القوة الاستغلالية
المسيطرة على مبدأ المعرفة الموضوعية ، ومبدأ المصلحة
الذاتية على القيمة الإنسانية ولم يكن هذا التطور بعيداً عن
بعض التوجهات الفكرية التي سبق أن أشرنا إليها ،

معنى عمقه الحدائى فى تقديرى ، فإن الاتجايم الذاتى الاستعلائى والشكلانى التقنى هما تكريس لهذا النظام برغم ما قد يعبران به من نقد جزئى عاطفى إصلاحى له . ولهذا فحدائيهما هى حدائى تكريسية لو هس التعبير ، وليست حدائى تجاورية .

وهناك بين مؤرخى الفكر الأوروبى المعاصر من يخرجون بعض هذه الاتجاهات الفكرية والأدبية والفنية من دائرة الحدائى ويطلقون عليها اسم ما بعد الحدائى وأحيانا ما بعد البنوية ، وهم يحددون مرحلة ما بعد الحدائى بأنها تلك المرحلة المتوأكبة مع الثورة العلمية والتكنولوجية الثالثة ، ثورة الاتصالات والمعلوماتية ، ويصفون هذه المرحلة بأنها مرحلة ما بعد الصناعة وذلك لسيادة التكنولوجيا الاتصالية والمعلوماتية عليها . ويؤرخ البعض لهذه المرحلة سياسيا بفشل ثورة الشباب عام ١٩٦٨ : وفقدان الثقة بشكل مكر فى النموذج الإشتراكى السوفيتى الأحادى البعد على حد تعبير هوبارث ماركويوز أبرز مفكرى هذه الثورة ، فضلا عن فشل الثورة الثقافية فى التجربة الصينية بعد ذلك .

ففى ظل مرحلة ما بعد الصناعة - كما يقولون - ونتيجة لفشل ثورة ١٩٦٨ وأنهيار الآمال الثورية فى التعبير الجذرى عامة - ولا شك أن تفكك النموذج الإشتراكى السوفيتى وأنهياره مؤخرا قد ضاعف من ذلك .

أخذ يزدهر اتجاه فكرى جديد يتسم بالرفض المطلق للايديولوجيا عامة وللرؤية التاريخية بل العقلانية عامة ، وليس مجرد مظهرها وتوظيفها الأدوات الإجرائى ، وإنما فى المنظومات النفسية الكلية جميعا سواء النظرية أو العلمية أو الاجتماعية أو التاريخية أو الأخلاق أو الأدبية أو الفنية ، والدعوة إلى تفكيكها وتحديث الفرد تحديرا مطلقا .

فضلا عن بروز بعض التوجهات الفكرية الجديدة التى هى امتداد متطور لتلك التوجهات المبكرة ، وقد فعل أو تعبير عن هذه المرحلة الجديدة من التطور الراسملى ، وكان من أبرز سماتها استشراف الطابع الذاتى الإردائى والفردى ، المغامر والشكلانى ، التشبيهى التقنى . ويستطيع أن نتبين هذه التوجهات القديمة والجديدة فى التيارات الفكرية والأدبية ، مثل فلسفة القوة عند فيكتشه والمستقبلية عند ماريينتى والوجودية عند هايدجر بالذات والحيوية والحدسية عند برجسون والظاهرانية عند هسرل والبرجماتية عند وليم جيمس والتكنولوجيا عند سنان سيمون والوضعية القوية بوجه خاص عند فكتجنشتاين والبنوية عند ليفى شتراوس وتدرجاتها الأنثروبولوجية والسيكلوجية والأستسية المختلفة ، والرؤية الشعرية عند إليوت وعزرا باوند والاتجاه الشيعنى المضاد للرؤاية عند روب جرييه ونالتاي ساروت والعقلانية الاتصالية عند هيسر ماس ، والنزعة الإستمولوجية عند فوكو والتفكيكية النصية عند ديريدا إلى غير ذلك .

وفى تقديرى أن ما يجمع بين أغلب هذه التيارات الفكرية والأدبية والمنهجية على اختلافها هو رفض الرؤية التاريخية وتسييد الطابع الذاتى ، على أن ما يميز ويفرق بين بعضها كذلك ، هو غلبة النزعة التكنولوجية وإن وجدنا تالاي بين هذين الاتجايم أى بين الذاتية القريبة من التصوف والشكلانية التكنولوجية عند بعض المفكرين ولعل المنظومة الفكرية لفكتجنشتاين أن تكون نموذجا على ذلك .

وإذا كان الاتجاه العقلانى العلمى ذو التوجه الدييمقراطى الإنسانى فى تفرعاته ومستوياته المختلفة ، وخاصة فى تجليه الماركسى ، يعد قطعة جدلية مع النظام الراسملى ورؤية تاريخية وموضوعية لتجارزه ، وهذا هو

ولهذا يغلب على الإبداع الأدبي والفني الذي ينتسب إلى ما يسمى بما بعد الحداثة طابع انعدام الرابطة العضوية والنسقية والرؤية الكلية ، واختفاء الذات الإنسانية وبرز السمات الشبيهة والزخرفية الخالصة الخالية من أية دلالات أو مضامين اجتماعية أو إنسانية محددة . ويكاد فوكو وديريدا وسولز ودولوز أن يكونوا أبرز المعتمدين لهذا الاتجاه المسمى بما بعد الحداثة أو ما بعد البنيوية في مجال الفكر يوجه خاص .

وفي تقديرى أن ما يسمى بمرحلة ما بعد الحداثة ليس إلا امتداداً لاتجاه الذاتية الاستعلائية واتجاه الادواتية التكنولوجية ، هذين الاتجاهين اللذين أشررت إليهما في إطار مفهوم الحداثة . والواقع إن كل ما تنسم به ما تسمى بمرحلة ما بعد الحداثة هي سمات يمكن الامتداد بها من نيتشه وهابيدجر وهسرل وفيتجنشتاين ، ولأشك في أن هذه المرحلة تمثل تقاسماً للاتجاه الذاتي المعادى للرؤية الموضوعية ، وللاتجاه التكنولوجى الشكلاني المعادى للاتجاه التاريخى والمضامين الاجتماعية . ولا شك كذلك في أن هذه المرحلة هي نتيجة لتفانم أزمات النظام الرأسمالى واستشراف اتجاهاته التكنولوجية الخالصة في كل نواحي الحياة ، فضلاً عن تفانم الاتجاهات العرقية التعصبية ، والاصولية الدينية المتزمتة ، والاتجاهات اليمينة والفاشية بشكل عام . على إنها في تقديرى لا تمثل ولا تعبر عما يسمى بمرحلة ما بعد الصناعة فليست أرى أن التطور

العلمى والتكنولوجى الراهن ، أو الثورة العلمية والتكنولوجية الثالثة عامة ، قد أفضت إلى ما يسميه دانيل بل مرحلة ما بعد الصناعة . فالصناعة برغم هذا التطور العلمى والتكنولوجى ما تزال قائمة وستظل قائمة مهما تغيرت وتحسنت وتطورت أساليبها ومناهجها . وأعتقد أن وراء هذا التعبير ما بعد الصناعة محاولة إيديولوجية لإخفاء الطابع الرأسمالى السائد للعملية الإنتاجية ، والزعم بانتهاى الطبقة العاملة ونهاية الايديولوجيات . لأشك في أن هناك تغييرات في بنية العمل وقوى الإنتاج وأدواتها وأساليبها ، ولكن دون أن يعنى هذا اختفاء الصناعة والطبقة والايديولوجية والطابع الاستغلالى التوسعى للرأسمالية .

إن هذا الاتجاه الذى يسمى بما بعد الحداثة لا يعدو أن يكون - كما ذكرت - امتداداً للاتجاهات الذاتية شبه الصوفية والنزعات التكنولوجية التى تركز النظام الرأسمالى ولا تتجاوزه برغم ما قد تتضمنه من تمرد عليه ، ولكنه تمرد فردى تظهرى في أرقى صوره وتجلياته . بل لعلنا نجد في هذا الاتجاه المسمى بما بعد الحداثة ما يمكن أن يسمى كذلك - في الوقت نفسه - باتجاه ما قبل الحداثة ، وذلك ما يتضمنه من تفانم نزعات اللا عقلانية وشبه الصوفية والعشبية المتعالية عن الخبرات الإنسانية الحية .

على أن القضية لاتزال تحتاج إلى مزيد من التاصيل والتفصيل .

ما بعد الحداثة

تقطيع أوصال أورفيوس

قراءة في كتاب لايهاب حسن

ولف ، وكما كانت قصائد شعراء « الحركة » - فيليب لاركن ودونالد ديفي ، إلخ .. - ثورة على الشعير التجريبي لإليوت وأقرانه ، وكما كانت مسرحيات أوزبورن ووسكر ثورة على المسرح التجريبي لصمويل بكت .

ما بعد الحداثة ، إذن ، مزيج من الحداثة ونقيضها . وإذا كانت الحداثة - منذ نشأتها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر - قد غدت الآن جزءاً لا يتجزأ من تاريخ الأدب ، وأصبح لها مثلوها ومنكروها ومنظروها ومقننوها ، فإن أدب ما بعد الحداثة - ولزوره ، تقريباً ، بانتهاء الحرب العالمية الثانية في ١٩٤٥ - مازال ينتظر المؤرخ الأمين - المسلح بعلم الناقد وحس الفنان وضمير القاضي - الذي يسجل ما أنجزه وما أخفق في إنجازه .

من هنا كانت أهمية الكتاب الذي أعرض له في هذه السطور ، كتاب « تقطيع أوصال أورفيوس : نحو أدب

« ما بعد الحداثة » تعبير ملتبس ، لأن له قدماً في الحداثة وأخرى خارجها . فهو من ناحية امتداد للحداثة التي يمثلها في الأدب بودلير وورنبو وفاليري وركله وبيتس وإليوت وجويس وكافكا وهمنجواي وفوكنر ، وفي فن التصوير سيزان وبيكاسو وبرك وخوان ميرو ، وفي النحت جياكوموتي وهنري مور ، وفي الموسيقى شونبيرج وسترافنسكي - امتداد لهذه كلها جميعاً من حيث كونه بناءً على الأساس الذي أرسوه ، بحيث لا يُتصور وجود أدباء ما بعد الحداثة - أو على الأقل وجودهم بوضعهم الراهن - إلا بالرجوع إلى هؤلاء الرواد .

ولكن ما بعد الحداثة - على الجانب المقابل - ثورة على الحداثة وحركة في الاتجاه المعكس ، وذلك بمثل ما كان - ولاقص أمثلة - هنا على الأدب الإنجليزي - كنجزي إيمس وچون وين ود . ج . إنرايث ثورة على الاتجاه التجريبي الروائي الذي يمثل جويس وفرجينيا

ما بعد الحداثة» (مطبعة جامعة أكسفورد ، نيويورك ، ١٩٧١) لمؤلفه الناقد المصري مولدا ، الأمريكي الجنسية ، وإقامة : إيهاب حسن ، صاحب « البراءة الجذرية : الرواية الأمريكية المعاصرة » (١٩٦٦) ، « أزمة البطل الأمريكي المعاصر » (بالفرنسية) (١٩٦٣) ، « أدب الصمت : هنري ميللر ومسمويل بيكت » (١٩٦٧) ، ومحرر كتاب « أعمال تحريرية : مقالات جديدة عن الإنسانيات في غمرة الثورة » (١٩٧١) .

وإيهاب حسن ناقد لم يزل في بلادنا التقدير الذي يستحقه ، ولقّل من كتب عنه (هناك مقالة قيمة عن فكره للدكتور عبد العزيز حمودة) ولكنه — مثل إيوارد سعيد ، ومحمود المنزلاوي ، ومحمد مصطفى بدوي — واحد من أهم النقاد العرب الذين اتفخوا من الغرب مسكنا جسديا ، وإن ظلت أرواحهم تحن إلى مسقط رأسها وتلم به الهاما . إنه — إذا انتقلنا إلى أصحاب الدراسات الإنجليزية ممن ظلوا في مصر — من طبقة لويس عوض ، ومجدي وهبة ، وسعد جمال الدين . وهذا — في ظني — تقدير سامق بالتأكيد .

يتكون كتاب « تقطيع أوصال أورفيوس » ، بعد التصدير وإقرارات الشكر ، من استهلال عنوانه « قيثارة بلا أوتار » ثم من سبعة فصول هي : « سلك : سجن الوعى » ، « فاصل : من الباتافيزيقا إلى السيرالية » ، « همنجواي : الشجاعة في وجه الفراغ » ، « كافكا : سلطان الإيهام » ، « فاصل : من الوجودية إلى اللا أدب » ، « جينييه : طقوس الموت » ، « بيكت : الخيال ينتهي » . ثم نجد تعقبيا عنوانه « الشكل الأخذ في الإحتفاء » . وينتهي الكتاب بهوامش الفصول .

١٨ .

يُعرفنا إيهاب حسن في تصديره بموضوع الكتاب فيقول إنه يكتب عن مؤلفين استسلموا للصمت : إلا يكن حرقياً فمجاناً . يسعون إلى مجاوزة ذواتهم في غمرة صمت معقد . إنهم أشبه بأورفيوس حديث يعزف على قيثارة بلا أوتار (من هنا كان عنوان الكتاب) . وهم بهذا يُحوّرون الطيبة ، أو ربما كانوا لا يعدون أن يكشفوا عن ملائحتها القديم . وقد يتبين أن خيالهم هو العضو الغائى للتطور . إن أورفيوس يرتضى أن تُقطع أوصاله . وهذا هو المعنى الحق للطيبة .

إن الأدب الحديث يكتب مستقبل البشرية بحبر لا يُرى . وإيهاب حسن يسعى إلى أن يصنع أمائنا هذا الحبر السرى . بادئا بالمركزين ذوي ساد الذى يلقي ظله على درب الحداثة . ولكن المؤلف معنّى بالقرن العشرين ولهذا يمر مرورا عابرا على عصر نوافليس ورنو لكى يصل إلى العصر الحديث .

وهو يختار أربع شخصيات كبيرة : همنجواي ، وكافكا ، وجينييه ، وبيكت الذين يصورون — من خلال القنوط — سيادة الفراغ الروحي والمعنوى . وإزاء هؤلاء الأربعة يقيم فاصلين : عن السيرالية والوجودية ، وهما اتجاهان يشبهان كتاب الصمت مزاجيا ولكنهما يتحركان في اتجاهات مغايرة : إن صوت الصمت يكتسب عندهما ملاء كينونة من ضرب معين .

ويُصدر إيهاب حسن كتابه بمقتطفين أولهما للشاعر الرومانى أوفين من كتاب « التحولات » :

اتجهن [النساء] نحو الشاعر فتوسل أورفيوس إليهن
أن يتركه لكته قشل في استمالة عواطفهن وسدن إليه
الضربة القاضية فانطلقت روحه من بين شفتيه اللتين
اجتذبتا بفنائهما الحيوانات والأشجار والأحجار ومضت
روحه في صحبة الرياح ..

ذلك إلا دُئِسا نفترقه ضد نفسينا . نحيا ؟ خدمنا سيفعلون ذلك نيابة عنا .. (٣) ويشرب أكسل وحبيبته كاس سم ويموتان في قبو الاسرة تحت قلعة اسطورية .

« نحيا ؟ خدمنا سيفعلون ذلك نيابة عنا .. » : في هذه العبارة نجد مفتاح الحركة . الرمزية في أحد وجوها : ازدياء الواقع اليومي الملل الرتيب الذي لا يليق إلا بالخدم ، والطموح إلى مجاوزته . هذا هو سر نفور بودلير من « الطبيعى » وتجيده له الصناعى . هذا هوس ثرة وبنو وفرلين وجيد على الأخلاقيات الجنسية التقليدية وجنوحهم إلى الجنسية المثلية . هذا هوس الطقوس الغريبة التي يقيمها ديستان ، بطل رواية وسمانز « ضد الطبيعة » ، هذا هو سر الدائى أو العائق كما يتماثل في سلوك أوسكار وايلد وأعماله . الواقع نثر حقيق ، وعلى الشاعر أن يخلق - أو يفحص - إلى ذرى الشعر وأعماله .

إن الكاتب الحديث يعزف على قيثارة بلا أوتار (كان الوتر يوما هو الإيمان السدينى ، أو المواضعات الاجتماعية ، أو الإيمان بهذه الأيديولوجيا أو تلك) ولكن انغامه قادرة رغم ذلك على أن تسهرنا . إننا نعلم معه بحياة لامعة أو بنوم فائق العذوبة لا يُوصف .

رأينا في الأسطورة الأورفية كيف أن نساء كيكرونيا المجدويات قطعن أوصال الشاعر أورفيوس ، ولكن رأسه - التي ظلت سابحةً يحملها تيار النهر - بقيت تواصل الغناء . ربما كان لنا أن نرى في هذا إيماءة إلى الصراع بين أبولو وديمونسيوس ، بين الفن والطبيعة ، بين الشكل والطاقمة . فقد كان أورفيوس - في التحليل الأخير - من سدة أبولو ، وكان ينهض كل صباح لكى يحيى الفجر على ذرى جبل بانجيوم ، مسبّحا بجمد

وتناثرت أعضاء الشاعر بين أماكن مختلفة ، غير أن نهري هيريس واحتفظ برأسه وقيثارته اللذين كانا يطفوان على المياه . عجبا ! لقد كانت القيثارة ماتزال تصدر الحانا شجية ، ولسان الشاعر لا يزال يتمتع بالغناء والنهر يرصد صدى أنغامهما . (٤)

والمقتطف الثانى من فرانز كافكا في قصته « استعدادات الزفاف الريف » ونصه :

« إن اللحظة الحاسمة في التطور الإنسانى إنما هي لحظة دائمة . وهذا هو السبب في أن الحركات الروحية الثورية التي تعلن أن كل ما سبقها عديم القيمة على صواب ، لأنه ما من شيء قد حدث بعد » .

*

ينعقد الرأى على أن الأدب الحديث قد خرج من عبادة الحركة الرمزية في القرن التاسع عشر ، وهى الحركة التي خرجت بدورها من عبادة الرومانتيكية . هكذا يكتب الناقد الأمريكى إدمووند ولسون في كتابه « قلعة أكسل » : « تاريخ الأدب في عصرنا إن هو في معظمه إلا تاريخ تطور الرمزية واندماجها في « الطبيعية » أو صراعاها معها » (٥) . كتب ولسون هذا في عام ١٩٦١ مستوحيا عنوان كتابه من مسرحية (أو قصيد درامى تشرى) للكاتب الفرنسى فبیه دي ليل آدم عنوانها « أكسل » (١٨٩١) . ولى إحدى اللقطات الحاسمة يهتف بطل المسرحية ، أكسل ، قائلا لحبيبته مسارة : « ما الذى حلقته الأرض يوما ، هذه القطرة من طين مجمد ، هذه التي ما الزمن فيها إلا اكدوبة في السماء ؟ الأترين أن الأرض هي التي غدت الآن وهما ! اعترى ياسرة : لقد حططنا ، في قلبينا الغربيين ، حب الحياة - وما هي إلا الحقيقة دون سواها . إن نفسك ونفسي أضحتا روحينا . وإن نرضى ، بعد هذا ، أن نحيا فلن يكون

هلبوس (الشمس) ، الأول بين الآلهة .

هذه ، إذن ، هي الاستعارة المركزية في كتاب « إيهاب حسن » إن أورفيوس ينهض في العالم السفلي - هاديس - باحثاً عن زوجته يورديكي . ولكن البحث يتم في عالم الظلال حيث الصمت هو السائد ، لا تقطعه سوى أنات المذبذبين أو جهشات بكائهم . إنها صورة أخرى من جحيم دانتي ، أو - في فترة أحدث - من أرض إليوت الخراب ورجاله الجوف .

الصمت - عند إيهاب حسن - تابع من السلب . إنه استعارة تعبر عن لغة تجسّد - بأنماط نغم خشنة مستغفية - توترات الإنسان الحديث كما تنعكس على صفحة الفن والثقافة والوعي . إن أزمناً حديثة وما بعد حديثة ، راهنة ومستمرة ، وإن ألت بها فترات من الانقطاع .

هذا الصمت يمتد - على الصعيد الأدبي - من دي ساد إلى بكيت . إنه يتضمن اغتراباً عن العقل والمجتمع والتاريخ ، واختزالاً لكل التزام بعالم البشر ، ونسخاً للوجود الجمعي . وهو أيضاً دليل انفصال عن الطبيعة ، وتحريف للحملات الحيوية والإيرطيقية . ويمتد أعراض هذا الداء من كراهية المرأة (كما عند ستروندج) إلى حب الموتى (كما عند وفوكنر) . إن الذكر ينيذ الأرض - الأم ، ويمقت المرأة ، ويصل روحه عن بدنه . والصمت يتطلب أيضاً تخريباً دورياً للأشكال الفنية مما يولد أشكالاً - ضد تشبه على اندماج الشكل . وهذه الأشكال الضد تعارض التحكم ، والانفلاق ، والممكن ، والغائب ، والنموذج التاريخي .

كذلك يخلق الصمت لغات - ضد . بعضها كامد معتم ، والبعض الآخر شفاف شفافية كاملة (من أمثلة النوع الأول لغة جيتيه ، ومن أمثلة النوع الثاني لغة

همنجواي) . وتحلّ هذه اللغات حضور الكلمات إلى غياب سيمانطيقى ، وتحلّ معنى الجرمومية الوعى .

إن الصمت يملأ حالات الذهن المطرقة : الفراغ ، الجنون ، الغضب ، النشوة ، الانتطاف الصوت - إذ يكف الخطاب العادى عن أن يحمل عبء المعنى .

والصمت نفق للعالم وإخراج له من حالة التحقق إلى اللاتحقق . إنه يشجع على تناسفات المظهر والحقيقة ، على الاندماج واختلاط المستمرين الهويات ، إلى أن لا يبقى شيء - أو هذا على الأقل ما يبدو .

والصمت يقلب الوعى على ذاته ، كما تقلب بطانة السترة أو جفن العين . إنه يغيّر أنماط الوعى ، أو يحكم على الذهن بتكرار نفس الدراما الأنا - وحيدة : دراما النفس والنفس - الضد . ومن ثم يحدث تبديل للقيم - بالمعنى التتشوى لهذه العبارة - أو إزالة كاملة للقيمة عن الموضوعات والأشخاص والأشياء .

ويفترض الصمت مسبقاً - في بعض الأحيان - رؤياً جديدة (كروياً يوحنا اللاهوتى) ، سماء وأرضاً جديدتين ، وتحللاً للعالم كما نعرف بكل تاريخه ودوامه ، ويستشرّف عصرها الفيا سعيداً ذا كمال غير بشرى .⁽¹⁾

إن المؤلف الموسيقى جون كيدج - حواري الطبيعة - يحدثنا عن هذا الصمت حين يفترق - على سبيل المارقة - قشرة الموسيقى . إن كيدج وريث للمثالية الأمريكية الاستشراقية (إمرسن ، ثورو ، وتمان ، إلخ ..) مع لمسة من يوزوية زن . فهو يعرف فطنة الصوت وقداسته ، كما يعرف ملأه الصمت وهيولاه (معذرة إذا بدت هذه التعبيرات غريبة ، ولكنها نموذج لغائية إيهاب حسن) . وهو ينظر - هذا المؤلف للموسيقى الإلكترونية والقائمة على مصادغات الانغام - كتاباً عنوانه « الصمت » يقول فيه : « إنى هنا ، وليس ثمة ما يُقال . لكن كان ينبغي من

يريدون أن ينتهوا إلى غاية ما ، فلنتركوا المكان في أي لحظة . إن ما نطلبه إنما هو الصمت ، ولكن ما يتطلبه الصمت هو أن استمر في الكلام . ومرة أخرى يقول :

« إن الصمت الكامن معادل لإنكار الإرادة » و

لا شيء يتحقق بتأليف قطعة موسيقية

لا شيء يتحقق بسماع قطعة موسيقية

لا شيء يتحقق بعزف قطعة موسيقية

أذنا الآن في حالة ممتازة .

نحن هنا بإزاء طقس (يتخذ من الصمت مثله الأعلى) ويقوم على وعي مروج - من جانب الفنان - بحقائق العصر الحديث : العشوائية ، التنوع ، الانقطاع ، اللاغائية .^(٥) إزاء هذه الخلفية يتقدم إيهاب حسن إلى الحديث عن مؤلفيه الأربعة : إن دي ساد يتحرك في الفراغ الذي خلفه موت الإيمان التقليدي في أعقاب الثورة الفرنسية بل وقبل قيامها . إنه يرمز للحرية المطلقة ، والخلق الذاتي ، والابتعاد عن الواقع بصورة مطلقة . ولغته - دون وعي منه - تريد صدى الصمت الأجوف للوجود أو الاسترسال في الخيال الفانتازي رهبا من الواقع . ويظل صوته يسموعا في الفاصل المؤدى من الباتافيزيكا^(٦) إلى السيريلية^(٧) حيث يتحدث الصمت بلغة أخرى .

وقد يلوح همنجواي غير منتم إلى هذه الصبغة ، حيث أن أدبه يرتد إلى أعمال أكثر تقليدية (ملوك كوين ، شروود إندرسن ، مثلا) ولكن هذا مخالف للواقع ، فهو أقرب إلى ما بعد الحداثة من جوشروود ستاين ، مثلا ، وتقريباته عن الوضع البشري أكثر إلحاحا ومركزية من تقريباتها . إنه - رغم كل التزامه بصناعة القصة - ينم على

سلطان الفراغ الملتفيزيقي على الخيال ، وتسلل الصمت إلى كل فعل واسم وحرف . إن همنجواي يواجه الفراغ بالشجاعة ، ولكنه في النهاية لا يوصل إلينا شيئا أكثر من مذاق العدم . إنه ، إذ يقف قريبا من حافة الصمت ، يحدثنا عن نذر الجنون بكلمات صارمة ، وقصم في العبارة .

وكافكا يعرض أبعد من همنجواي . إنه يرفض أن يقف للهوة الفاعرة فاما تحت اقدامنا . إن ما لمبهاته من سلطان يعنى الحياة من أن يكون لها معنى بعينه ، ولكنه لا يعنى الإنسان من مهمة السعى وراء هذا المعنى .

يصل همنجواي وكافكا - كل بطريقته - باللغة إلى مشارف المحال أو العيب . أما الفاصل المعتد من الوجودية إلى الأدب^(٨) فيقوم على تقبل العيب أو جعله من نافذة القول . عند سارتر يظل المذهب الإنساني (بل العقلانية الديكارتية) قائما على حافة العقل ، بينما تسعى « شيئية » « ألان روب - جرييه إلى إنكار الوعي الإنساني ، وإعادة الأشياء إلى بكارتها الأولى ، وإسكات النزعة إلى إضفاء الطابع البشري على كل ما في الكون .

ويؤجل جان جينيه وصمويل بيكت في هذا الاتجاه ذاته إلى أفق أبعد . فالأول يكشف عن الواقع في لغة المرايا المميته . والثاني يلقي بسمعه - إلى ما لانهاية - إلى طنين الأنا بحدية . إن الكلمات تظهر على صفحاتها لأشء إلا كي تنفي ذاتها . لقد عبرنا مع هؤلاء خطا غير مرئي . والقيارات منزوعة الأوتار تعزف الآن في عالم خال من البشر . إن أدب ما بعد الحداثة يتحرك - في عبث العدمي أو استشرافه الصوفي - نحو نقطة أخذة في الاختفاء تدريجيا .

هكذا يرسم إيهاب حسن - من خلال تحليلاته المفصلة لأعمال مختارة من دي ساد وهمنجواي وكافكا وجينيه

عباراته أو ميلها إلى التجريد (لست شخصيا واثقا من أنى أفهم كل ما يقوله على وجهه الصحيح) ولكن قدرا معيناً من القموض يكاد يكون محتوماً في مثل هذه البحوث التي تعتمد على التخصص ، دح عتق القارئ العادى .

يستحق إيهاب حسن أن يُعد المؤرخ المشهود له لما بعد الحداثة ، كما يعد مارتن إسلن المؤرخ المشهود له لمسرح العيث ، أو كما يعد موريس فلكو مؤرخاً للسياسية . ولكن القول بهذا لا يعنى نسياناً أو إنكاراً لأعمال نقاد آخرين كبار ممن كتبوا عما بعد الحداثة : رولان بارت ، فرانك كيرمود ، جورج ستايفد ، سوزان سونتاغ ، إلخ .. نحن هنا ننحرك في عالم موحش زالت عنه الصوى وعلامات الطريق ، ولكن متى كانت مهمة الأديب - أو الناقد - هي أن يسمى الفراغ ملأه ، أو أن يهددنا بأكاذيب مريحة ؟!

وبكيت - صورة حية لألب ما بعد الحداثة . وتفتتى الصورة بإشارات إلى أدباء آخرين مثل الفريد جارى ، وجيوم أبولنير^(٩) ، وترستان تزارا ، وأنشدرينه برتون^(١٠) ، وسارتر ، وكامى ، ونثالى ساروت^(١١) ، وآلان روب - جرييه^(١٢) . كما يشير في « التعقيب » ، إلى ناثانيل وست ، ووليم بوروز ، وجون بارت ، وج . د . سالنجر ، وألن جنسبرج^(١٣) ، ونورمان ما يلس ، مع مقارنات عابرة بمصوريين من أمثال مارسيل دوشام ، وماكس إرنست .

في كتاب إيهاب حسن حس بالفورية يضعنا في قلب المشهد المعاصر . ويتجلى هذا حتى في إشارته الزمن المضارع على امتداد الكتاب . إنه يقول مثلاً عن همنجواى : « إنه يولد في أولك يارك بولاية إلينوى » ولا يقول « ولد » . ويقول « أبوه طبيب » ولا يقول « كان أبوه طبيباً » . وقد يشكو القارئ من غموض بعض

هوامش :

- (١) أنظر أوليفد : مسخ الكائنات ، ترجمه وقدم له د . ثروت عكاشة ، راجعه على الأصل اللاتينى د . سجدى وهبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٢٤٠
- (٢) أنظر إدموند ولسن . قلعة أكسل : دراسة في الأدب الإبداعى الذى ظهر بين عامى ١٨٧٠ - ١٩٣٠ ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٧٩ ، ص ٢٦ .
- (٣) نفسه ، ص ٢٠٣
- (٤) أحيل القارئ إلى حديث أذاعة البرنامج الثانى منذ سنوات تحت عنوان « أدب الصمت » للاستاذ تشارلز جليكسبيرج ، نشر في « المجلة الثوية » الأمريكية (ربيع ١٩٧٠) من ترجمة وتلخيص إدوار الفراط . وفي هذه الترجمة غير المنشورة (وإن زبدنى المترجم ، مشكوراً ، بنسفة منها مرقومة على الآلة الكاتبة) يقول الفراط : « عبارة أدب الصمت ترجع إلى أصل مركب ، وتتضمن جوانب عديدة من المعنى . إنها تتلوى على مفارقة ميتافيزيقية ، شأنها في ذلك شأن عبارة كيركجارد عن « إله الحال » . ولا يقصد بها أن تدل على نسق جمالى بل أن تشكل تحدياً إبداعياً . إنها تضمارج إلى حد ما سعى الصوى إلى التجرد بإالله ، والله هو الآخر الكامل التمدى ، إنها مثل جهد ريمبر أن يلتقط نغمة ما لا يمكن التعبير عنه ، ومثل محاولات الأدباء أن يتجاوزوا لغة العقل وأن ينفقوا القصيدة المطلقة » .
- (٥) أنظر مقالة أحمد مرسى عن جون كيدج في عدد « إبداع » (أكتوبر ١٩٩٢) ص ١٥٩ - ١٦٢ .

- (٦) « الباتافيزيكا » نسق فلسفي زائف ابتدعه الأديب الفرنسي الفهر جارى (١٨٧٣ - ١٩٠٧) ويُعرف بأنه « علم الحلول الخيالية » . كان جارى رائداً للسيريالية (انظر ترجمات د . حمادة ابراهيم لمسرحيات « اوبو ملكا ، اوبو فوق التل ، اوبو زوجا مخدوعا ، فى سلسلة « من المسرح العالمى » ، الكويت) . وقد أنشأ عدد من أتباعه ، بعد الحرب العالمية الثانية ، ما أسماه « كلية الباتافيزيكا » ووضعوا لها ، متظاهرين بالجد ، قواعد ولوائح ، وانتجوا ، بالحقيقة ، محاكاة ساخرة للكليات العلمية المعترف بها . ومن ثم تأثرو بهذا الاتجاه بينسكو ، وديريس فاين ، وجاك بريتر . إن الباتافيزيكا هى ميتافيزيكا للامعنى ، والحال ، وفسد العقل . وقد أثرت أفكارها فى مسرح الموت (أنظر ج . ١٠ . كدوين : معجم المصطلحات الأدبية ، كتب بنجوين ، ١٩٨٢ ، ص ٩٢) .
- (٧) شة كتابات شائقة ، بالعربية ، عن السيريالية اللويس عوض ، ورئيس يونان ، ويوسف الشارونى ، وإمداد الخراط ، ونعيم عطية ، ونيل راجب ، وسمر غريب ، ونهى بيومي حجازى ، وعادل سلامة وغيرهم . وهناك أيضا الفصل الممتع الذى عقده عليها كامل زهيرى فى كتابه الباكر « مذاهب غربية » (سلسلة كتب للجميع ، يونيو ١٩٥٨) . وهناك ، على سعيد التنظير ، كتاب والاس فاولى « عصر السيريالية » من ترجمة خالدة سميد ، منشورات نزار قباني بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين ، بيروت ١٩٦٧ .
- (٨) شة كتاب بالعربية عن « اللا أدب » للدكتور محمود ذهنى (مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٧) ولكن محمود ذهنى يستخدم اللا أدب بمعنى مختلف عن مدناه فى هذا السياق المصرى أو يعد « العصرى » .
- (٩) ترجمت له الدكتور نادية كامل - وهى مثل الدكتور سامية أسعد ، وفيام أبو الحسن ، وآمال فريد ، وأمينة رشيد ، وهدى وصفى من خبرة نقلة الفكر الفرنسى إلى اللغة العربية - مسرحيته « نهدا تريزياس » و « لون الزمن » بمراجعة يحيى حقي . سلسلة من المسرح العالمى ، الكويت ، أول أغسطس ١٩٨٩ .
- (١٠) غترجم أنسى الحاج ليرتون ثلاث عشرة قصيدة على صفحات مجلة « شعر » (بيروت ، خريف ١٩٦٢ ، العدد ٢٤) . وعندى أن توقف مجلة « شعر » وكذلك قريناتها الليبروثيان « أدب » و « حوار » (قبل أن المنظمة العالمية لحرية الثقافة التى تعولها وكالة المخابرات المركزية الأمريكية كانت وراء هذه المجلات الثلاث) من أكبر الكوارث فى تاريخ الثقافة العربية المعاصرة .
- (١١) صاحبة كتاب « عصر الشك » وكتاب « انتحارات » (وليس « انتحالات » كما فى الترجمة الرديئة التى قام بها فتحى العشرى) .
- (١٢) ترجم له مصطفى إبراهيم مصطفى - أين هو الآن ؟ - نحو رواية جديدة - مع مقدمة للدكتور لويس عوض ، دار المعارف ، القاهرة ، د . ث .
- (١٣) صاحب قصيدة « عراء » التى ترجمها « عن الإنجليزية الأمريكية » سركون بلوى فى مجلة « الكرمل » ، نقوسيا ، العدد ٤٣ (١٩٩٢) ص ١٢٢ - ١٤٣ .

أدب الصمت

إيهاب حبيب حسن (١٩٢٥ -) ، ناقد أمريكي من أصل مصري ، ترحّل عن مصر في أربعينات هذا القرن لدراسة الهندسة وسرعان ما تحوّل عنها باتجاه الأدب . له الآن العديد من المقالات والكتب ، والتي تؤصّل بمعظمها لنظرية (ما بعد الحداثة Postmodernism) منها ، تمثيلاً : (حذّ البراءة) ، (أدب الصمت) ، (تمزقات أورفيوس) ، (ما بعد النقد) ، (لهب برومئثيوس الحقيقي) ، بالإضافة إلى سيرة ذاتية عن (الخروج من مصر) و (ذوات الخطر) وهو تنقيب عن رسائل أميركية معاصرة . يعمل حالياً أستاذاً نائباً للأدب المقارن بجامعة وسكنسون ، بيميلوسا .

وقد ظهرت مقاطع من هذه المقالة المترجمة في مجلة (الصدام - encounter) بعددها الأول يناير ١٩٦٧ ، ثم بكتاب (أدب الصمت) الصادر بنيويورك ١٩٦٧ أيضاً . أما الكتاب المنقول عنه هذه المقالة فهو (دورة ما بعد الحداثة Postmodern Turm) وهو مجموعة مقالات - كما يسمّيها - عن نظرية ما بعد الحداثة وثقافتها . وصدر الكتاب عن مطبعة ولاية أوهايو ١٩٨٧ .

ولقد كتب إيهاب حسن عن (ما بعد الحداثة) بفاعلية طوال ما يزيد عن عقدين من الزمان . كانت قبلاً تعبيراً مستجداً مبهماً ، وصارت الآن مصطلحاً دائماً مميزاً لتزعجات في الموسيقى ، الرقص ،

المسرح ، العلم ، الفن ، العمارية ، في الأدب والنقد ، في الفلسفة واللاهوت ، التحليل النفسي ، التاريخية ، وفي بعض العلوم كالتقنيات السيبرنطيقا ، وطرق الحياة الثقافية ، حتى أننا نتكلم الآن عن عصر ما بعد الحداثة ، حساسية ما بعد الحداثة ... إلخ . واهتمام المؤلف بالموضوعة ليس موضحة أو تخيلاً ، بل كميراث ثقافي يتفهم ذاته . وقد تؤدي مقالاته ، إلى إدراك جديد للبرجماتية الأميركية في نهايات القرن . فهو يفتح الكتاب بكلام لوليم جيمس : « انت تعرف ، بدايةً ، ان أي نظرية جديدة تُهاجم بسخف ، ثم تصير إلى حقيقة واضحة لكن تافهة . وبالنسبة تُرى جد هامة حتى ان معاديين ينسبون لذواتهم كنه كشفها . » [عن البرجماتية] .

(١)

هذه النقطة التي تتوضح عن الأدب الجديد مختلفة . فهم كانت الجدة في الحقيقة ، فهي تتحاشى المعيار الاجتماعي والتاريخي ، والجمالي الذي اكتسب الطليعي هويته في فترات أخرى . إن قوة المواجهة ، أو الغياب في الأدب الجديد متطرفة في الواقع : فهي تضرب في الجذور والتغيرات ، استعماريًا ، بصمت راسع . لكن القوة نفسها ، تتصاعد في الجذع والأوراق ، لتنفجر في صخب مضطرب هائل . إن ما يمكن سماعه أكثر من ذلك هو صرخة الانتهاك ، صوت من الرؤية . هنري ميلر وصمويل بيكيت ، كلاهما اللص للصمت ، ثوران متسلطان ، ولهما بينهما ، صدرت كل الملاحظات عن الكلام الأجوف الجديد . إن اقترانها بذلك ليس خيالاً طفيفاً . لقد وقفا كمرأة تدع خيالاً عصرياً ، وانتهيا بتأمل افتراضات غريبة . وبأسلوب الكلام القديم ذاته ، لقد صارا اليوم ، من أكبر الطليعيين .

(٢)

لكن خطابي عن ميلر وبيكيت ربما احتاج توضيحاً لعناصر الصمت . دعني أبدأ بالانتهاك . لقد تساءل لورنس داريل ذات مرة ، ويميل في بابه : « هل الفن دائماً

إن فكرة الطليعيين في الأدب اليوم تبدو متطرفة البساطة . أيضاً ، بتعودنا على تحمل الأزمة ، فقد خسرننا حس اللذة بالتوجه . أية طريق تلوح ؟ . الأدب يتحول ضد ذاته . ويتوق إلى الصمت ، يتدخل في تلميحات مقلدة من الانتهاك والرؤية . ولو تواجد طليعي من عصرنا ، فمن المحتمل أن ينوء كاشفاً بانتجار . لذا فإن مصطلح « لا أدب » ، بمثابة « لا مادة » . يأتي فقط للتمييز وليس انحرافاً لصيغ ، بل لنوايا ومطابقة تنقلب خارجة . هل يكون المستقبل عندئذ ، وبكامله ، شريداً وكارثة لكل من يزاولون الأدب ؟

مع أنه لا يمكنني الإيمان بأن الكلمة تنهك إمكانات الروح . فلا بد أعترف بأن الكارثة تذهب وتعود بترنيمات حاذقة . ولقد زعم الصوفيون دائماً أن الكتابة سبيل الخروج ، وأن نهايات الأشياء تُبشر ببدائيات الجديد - مفارقة سلبية ، كما تدعى اليوم ، لكن هذه صيغة للمفارقة على رغم ذلك . لذا فإن الصمت في الأدب ليس نذيراً بموت الروح ، بالضرورة .

هو الانتهاك . هل لابد لطبيعته القريبية أن تكون انتهاكاً ؟ . يمكن لنا أن نقَر باحتواء الفن على عنصر خطر بل وغواية دون إذعان لفكرة أن كل الفن انتهاك . إن مذهباً خاصاً بالأدب الحديث ، على أية حال ، يبدو أنه يبرهن على رؤية دارويل ، فهو يلمس بثبات الخيرة التي يُقرّها . الخبرة التي هي عصيان ميتافيزيقي : إن آهَاب Ahab يطعن الشمس إذا اهانت ، أو إيفان كرامازوف يُعيد تذكرة الحياة إلى الرب . إنه عصيان ميتافيزيقي وبذات الوقت تنازل ميتافيزيقي ، رغبة في الفناء ، كما حدّده البير كامى : « صرخة الضمير المنكُح بتمرده الخاص » . في الانتهاك ، عندئذٍ ، يوضع الكائن القريب من الإنسان في محك التجربة . إن ما يؤكّده هو جدل العنف ، فعل شيطاني ورد فعل شيطاني مضعفان في وحدة مفزعة تصير فراغاً في النهاية .

إن العنف الذي أُسس مع الأدب الجديد واضحاً وضوحاً خاصاً : يفترض مسبقاً دانتشو وهيروشيما ، لكنه ليس بالضرورة محدداً بهما . خرافة إحساس لدرجة أنه لا معنى أو قيمة لمتكهنهما من التعلّق به . إن وتلفيته هي تحويل البشر إلى أشياء : تحت ضغط منه ، تحويل جوهري للبشر متحدر ، نحو أشكال بيكيت ، البشر الحشرات وإفراز بروسف الصناس . وهو ليس بمرحلي بل مكانيا ، ليس بتاريخى بل وجوديا ، دور محتم للمشهد الطبيعى . واقعياً ، مثلاً جادل فريدريك ج . هو فمان في (لست بهالك) ، مشهد العنف هذا يقترح « انسحاباً تاماً لصيغة البشر المألوفة عن كل من المعتدى والضحية . علاوةً فإن المعتدى والضحية كلّ له دور في المشهد الطبيعى » . إن استعارة العنف هذه كمشهد طبيعى أو داخلى هي تعريف منطرق للانتهاك الذى سوف

يؤسسه نقاشى . يمكننا البدء برؤية مثل هذا المشهد متشكلاً في مناظر برودوى السريالية بكتب ميللر المدارية ، لرؤية ما يتبقى منها ، بينما ينحسر العنف حتى الموت ، في المساحات الفارغة من (لعبة النهاية) لبكيت أو (كيفما يكون) . - وفق هذه المناظر يتعلّق دائماً هناك السكون المرعب .

سابقاً على هذه النقطة ، وربما نستبدل انعكاس الحافز في أدب الصمت ، بمصطلح جديد يستدعى التمثيل . لو أن الانتهاك هو الاستجابة لقواء ، فهو لا يخدم كالتماس موجود ، بذاً فهو يؤدى لتقيضه ، الذى يكون ابتهالاً للرؤية . سهل أن نرى هذا التحول في الأدب الزنجى حيث الاحتجاج بزّيه القديم يستسلم إلى انتهاك حديث ، والانتهاك يستلزم الرؤية . لذا فإن جيمس بولدين يشقّ العنوان لكتابه المهذّب من مفتتح بالكتاب المقدس : « أعطى الرب نوح علامة قوس السماء : لا ماء بعد ، الضال في المرة التالية » [الخط من عند الخائف] . عن رؤيوى ، كما عرّفه د . هـ . لورنس ، يمكن تمثّل بطاغ يقصّ من أعدائه ، وحتى مثال العدالة يمكن فهمه بواسطة كلفة لفكرة أكثر مما للحب . وفي أشكال أخرى من الأدب الحالي ، المشاعر خلف استعارات الرؤية أكثر تقيداً . متضنّ بها شيء قريب من الرفض التام للتاريخ والحضارة الغربيين . كذلك فهي دالّة على رفض للهوية البشرية ، صورة لبشرى كمعيار لجميع الأشياء . يقول أندى وارول : « لو أكون آلة » ، ولو أنه كان يمزج أو حسن النية في كلامه ، فهو يتكلم إلى كسحي بيكيت ، ومتهتكى ميللر ، ومدمنى بروسف . واقعياً ، النفور من النفسية الغربية ضارب بعمق أزيد من التبرؤ من التاريخ والحضارة . وعندما يفشل مثل هذا الاشتمزاز

في أن يجد منجزاً في تدمير ماجن ، فليما ينقذ تماماً في
« بوندي Zen » « فيزياء Pata » أو حتى في « العسكر » .

إن التوتر ضد الذات يربط بين نبضات المدبر
والخيال في الرؤية الحديثة ، وهو يتجهز للبحث . لذا فإن
د . هـ . لورنس يظن : « ابدأ بالشمس ، وبطيناً بطينا
يحدث الباقي » . إن الشمس مهما كانت بعيدة ، فهي في
مجال رؤى العين . إن ويتلمس ، الذي تنبأ بصورة
ما لمزاجنا ، وضع كمالاً لمثال السنت في الآن الأمدى :

« ما من يدع ابعاد مما هو كائن الآن ، ما من
شباب بعد أو عمر غير الكائن الآن ، ابدأ إن
يكون كمال أزيد من كائنه ، لأن » .

إن الرؤية بمثابة الآن ! المصطلح يغلى إحساسه
البكر ، الذي هو كشف حرفياً ، تنفذ الرؤية من ارتباطات
اللحظة إلى قلب النور . وفي كلامنا المعتاد يدعى الاعتقاد
اللا خلقي أحياناً تعديله للوعي ، ويتمه لربما يُعرّف عليه
في خبرات المدبر عند البرت وليسري ، وفي شعر
جنسنبرج ، وفي رؤية ريتزمان لحدّ اللذة orgasm والذي
يعلمه مايلر Mailer ، وفي الكشف الصوتي - النفسي
لنورمان أو براون . إن تعديل الوعي هو كذلك أمل ميللر
الثابت خلال خطابهات الرؤية ، وموضوعه بارودية⁽¹⁾ في
مناجيات كارتيسيان لببيكت ، لكل منهما مشروع نقض
يسري في إتقان صامت . الكشف ليس قاصراً ، بأي حال ،
على شامانية⁽²⁾ Shamanistic مخبولة أو نشوة غير
أرضية . كما وضعها ليزلي فولر في (انتظار النهاية) :
« يمكن لنا أن نرى عالمًا مختلفاً دون إفعال طرفة أو تأطير
قياس لمنطق ، ليس غير تعديل وعينا ؛ وسيلة تعديل في
متناول اليد ... » إن هذا حلم ثورة يقضى على جميع
الثورات - وربما على جميع الأحلام .

إن الانتهاك والرؤية ، من ثم ، يتودان بمرآة رامة
إلى خيال معاصر ، رامة لما تحويه من قسّال وخطير في
خبرتنا . أيضاً هـما مرآة رامة بحسّ عند ميللر وببيكت
ينعكس عوالم منقلبة . بيكت يدعنا في عالم جدّ مستفد
من الحياة لدرجة أن لا شيء يعوزه الطوفان لجده ، وإذا
فنحن قريبين من غياب الانتهاك . وميللر يقدم لنا عالماً
مشوشاً بانتظام على جرف تحوّل ، وإذا فـنحن شاهدين على
عنفوان الرؤية . إن ما يتشارك فيه العالمان هو درجة
الصمت . وهذا لأن اللسان البشرى أخرس في الرعب
والوجد .

(٣)

ولو أمكن تخطيط الأدب الجديد فوق ذلك بأقصى
الاستجابات من الانتهاك والرؤية ، فإن أفكاراً أخرى قد
تساعد في الاحتفاظ بالصمت في مركزه . المقام الأول بين
هؤلاء ، ربما ، لفكرة « إبداع اللا معقول » الذي يُخضع
المؤلف كي يستنكر ، بل حتى يزدري نشاطه . يقول
كاهي : « الخلق أو عدم الخلق لا يغير شيئاً » « إن
مبدع اللا معقول لا يقرّ عمله . يمكن له أن يجده » لذا
فإن الخيال يعتزل سلطته الفائرة ، لا يجد تعجبه في
الفكرة الرومانتيكية لشاعر ملعون ، بل في الشعور السافر
عند مؤلف الصمت الذي يوثق حزمه من الصفحات
البيضاء .

عندما يتلفظ الكاتب بوضع كلمات على الورق ، فهو
مبطل لتصور ما هو ضد الأدب إما بحدث صرف
أو بمسرحة غير ذي جدوى . رؤية الفن هي الحدث ،
نعرف ذلك ، ونجد تصديقاً له في « ماهو الأدب ؟ » لجان
بول سلاوتر ! إن نتكلم هو الحدث ، يدعى سارتر ، وكل
ما نسميه يفقد هراءه ، يصبح جزءاً من عالم نعيش فيه .

الصفافية .

إن مفاهيم الأدب ، تكلمى بإمتاع ، كلبية وكحدث
يُدمج بشكل آخر من صمت استعارى : فُحش الأدب .
يصعب أن نعرّف المصطلح بزيادة سمعته عدا حدث
الساحة : لقد استخدمته هنا لأشير أساساً إلى أعمال تربط
الفُحش بالاحتجاج . سهل أن نفهم أنه ثقافة ممنوحة
يقمع جنسى ، ربما يأخذ الاحتجاج شكل الصدى الدائرى
للفحش . إن الأدب الذى يقضض هذا الحافز لهو أدب
تسرد . عسوماً ، فإن الفحش ، مُقتَزلٌ بعنف ،
ومصطلحاته ومقابلاته وصيفه المبذلة محدودة بصرامة .
وعندما تبرد خلفية الغضب ، يتبدى الفحش كلبية
تبادل ، ويقتصر على كلمات عدّة وأحداث أقل ، تأكيداً ،
يتكون هذا الانطباع المضاعف مأخوذاً عن كتابات
دى هُماو : ذلك أن احتجاجه بشع ولعبته مخفّرة في
النهاية . دى هُماو ، الذى يعتبره الكثيرون اليوم من
بواكير الطليعيين ، قد خُطط لسكونية الفضول ،
فحشهُ وعقله المكرور بقُصْب عيني اللُغة عن طريق
إرث وصايا برومئوس الأدبية ، جعل مايلر ذلك ممكناً ،
وكذلك بروفس ، لقد طوّر باروديات العنف الجنسى . إن
ملاحم ميللر الجنسية لا تزال بسيطة بدرجة يصعب
إدراك أقصى إمكانات باروديتها الشخصية ، وعلى الجانب
الأخر ، فإن استحوذات بيكيت تجريبية ، تنتهك على
ذواتها وتذكر الحب كله . في لعبة البارودية كما في حدث
الفحش : لا تُراعى لغوية . إن ميللر وبيكيت ، يقفان
سويًا ومتواجهين ، يقترحان سلوكاً شرجياً تناسلياً لأدب
إباحى .

لكن أدب الصمت يتوصّل إلى إنكار الزمن الذى كرمته
وظائف الأدب حتى بوسيلة أخرى : فهو يطمح إلى

لو كان للفن قيمة ، فذلك أن الفن يوضح ذاته كجاذبية
معلنة . غير ذلك (في أسطورة سيّيف) يُطرى كالمى أدب
السلوك عن الحدق . وتجد رؤيته هذه استنتاجاً غريباً
وجريئاً لدى لوحات الحدث عند بولوك ، الذى لم ير الفن
كجاذبية معلنة بل عملية لإبداع الفن . إنها عملية لحادية
لو لم تكن في تمام الخصوصية ، وترتد قيمتها إلى المؤلف
أكثر منها إلى جمهوره . وعلى غير المتوقع يشابه ذلك رأى
ميللر . بخصوصه تكون الكتابة سيرة ذاتية ، السيرة
الذاتية مداواة ، شكل للحدث غير الحدث . « لا بد أن
ننظر في اليرميات ... » قال ميللر . ليس من أجل الصدق
في الأشياء بل تعبيراً عن المجاهدة كي تصبح أحراراً في
استحواد الصدق . هذه المجاهدة تنتمي أصلاً لكتابت
اليوميات أو ، عندما يكون الحدث مباشراً في حسّيته ،
لشاعر : لأن ميللر يقول أيضاً : « لا أنادى بأولئك
الشعراء الذين يضعون قصائد مؤقّعة أو ذثرية ، بل أنادى
بذلك الشاعر البشرى القادر على تعديل العالم في
العق . »

وعموماً ، فيما يخص بيكيت ، فإن الكتابة هي مسرحية
لا معقولة . بحس معين ، يمكن الاعتقاد بأن أعماله
بجامعها وكأنها بارودية نظرية لودفيج فجنشتين حيث
اللغة نظام ألعاب ، مماثل لحساب القِيَال البِداثية . إن
باروديات بيكيت ، متشعبة بقصد شخصى ، وتكشف
عن ميل عام ضد الأدب ، يصفه هوج كينزr بِإشراق :
« إن قياس التمثيل الثقالي المهيمن في العصر الحال
لا ينسحب بيولوجياً ولا نفسياً [رغم أن هذه علوم
نعرفها] . بل عن نظرية العدد الشائعة » والفن ذو مجال
مُغلَق لذا يصعب لعبة لا معقول من التبادل ، متعلماً يرضع
مولوى حجارة الشاطئ : « وه اعتزال الكلمة » - العبارة
لجورج ستينر - خُفّض اللغة إلى نسبتها العددية

« غثيان » سارتر جذبت اهتماماً أوسع . في ريكنتين نرى شخصية مفتتعة بلا علاقة كونية ، تحطمت الأشياء محلولة في كلمات ، وما من رابطة بين الموضوع والقصد يمكنها أن تتم . ويظل ألن روب جرييه ينبذ إنسانية سارتر برفض مركزية البشرية كاملة . لو رغب الإنسان في فرديته ، منحرفاً عن تبادل الفكر مع العالم ، لو نبذت ، رغماً عن كل شيء ، إنه ليس الرد على لفظ أبى الهول الضالذ ، فلن يكون مصيره تراجيدياً أولاً معقولاً . « الأشياء هي الأشياء والإنسان فقط هو إنسان » هكذا جادل روب جرييه سعيداً ، « من الآن فصاعداً ، نرفض كل اشتراك جزائى مع الأشياء ... لا بد نرفض ، بالمعالة ، أى فكر لنظام قبل تأسيسه ، ويتبع هذا أن الرواى يمكنه فقط أن يكون أدبياً ، يسمى أسماء أو يستضيف مفاهيم خالصة . ودون الشخصية ، الحكمة ، الاستعارة ، أو المعنى ، دون الزعم بـ « باطنية » ، فإن اللا روايات الفرنسية لأمثال ساروت ، بوتور ، وروب جرييه ، لها هدف - مثلاً السينما الجديدة - بتأثير بكرة الصمت . وما يصرح به هارولد روز فنجرج بيدو مثلاً لآداب كمال للفنون البصرية : « إن قدامى الكيميائيين الفرنسيين كانوا وراء ذات الشيء ، الواقع الجديد دوماً - والذى يتقدم فقط خارجاً من صمت البلاغة الحاضرة . »

إن الصمت في الأدب الجديد يتحقق كذلك خلال التهكم المتطرف - وهو اصطلاح استخدمه لى عبارة تحوى إنكاراً ساخراً . إن الكريتي^(٢) الذى يدعى أن كل أهله كذابون ربما يصلح كمثال ؛ وآلة تينجولى التى ليس لها من وظيفة إلا تدمير ذاتها ، مثال آخر . إن التهكم المتطرف ، بمعنى آخر ، لا يتطلب كولاغ من أشياء مطروحة بل نسيجاً Canvas فارغاً . إن أصوله الحديثة ترجع بأثرها

حساسية غير ممكنة . إن الموضوعية الجديدة تنشأ في (الحساسية الموسيقية) لستوك هاووز ، وفي كولاغ دو تشامب حتى روزنبرج لأشياء مطروحة بالبحث البيئى عند شفيترز ، وتحت التأثير التوافقى لشفيترز وأبولينير ، في ذلك الشكل الهجين للتأثيرات البصرية واللفظية ، الشعر الملموس ، والذى يعتمد الهجائية من أجل تكوين صورى . إنه طموح يقل وضوحه في حساسية شعرها عند ترومان كابوت في (دم بارد) . انحراف إلى جاذبية الفتنازيا . يدعى كابوت مشايخته الالتزام بالحقيقة في وسوسة ، ويكتب كما يدعى أول « رواية لا روائية » . في الأدب الأوروبى ، بوجه عام ، ترابط الواقعية الجديدة ليس مع الريبيرتاج بل مع ظاهراتية إدمووند هوسرل . إنه فكر صعب بذل تأثيراً معقولاً على الإنسان بالمخالفة مع سارتر وهيدجر ، إن هو سئل لا يمكن تلخيصه دون تحريفات فادحة . مع ذلك يمكن القول بأن فلسفة هوسرل تُعرف الشكل الخالص للوعى الموضوعى بذلك الذى لا يحوى عناصر ولا يصير موضوعاً لتجربة . هذا الشكل من الوعى ، مُعزّل بمسلسل من « التحول » ليس جزءاً من عالم الأشياء الشائع ، ولا المشاعر ، أو الأحاسيس . نقيه عادةً وكأنه عمق الذات ، لأنها ، لا بد له أن يكون « مدعوماً » أو يلقى جانباً ، مثل وحدة تجريبية معرضة لـ « تحول سام » ، نهائى يمنع وعياً خالصاً ثم موضحاً بعنف ، الذات الحققة غير معروفة ، وربما هى مثل (لا يلال) بيكيت ، الغير مسمى .

كيف يمكن لهذه النتيجة أن تؤثر على الرواية ؟ إن مبادئ السببية القديمة ، التلميل النفسى ، العلاقات الرمزية ، والمبادئ التى اقترحتها الرواية البورجوازية بارتياح ذات مرة ، تبدأ تنهار . إن « مولوى » بيكيت ربما تكون أول رواية كتبت بهذا السلوك الجديد ، مع أن

إلى بعض أشكال أساسية في قرننا ، أخصّ **كافكا** **ومان** .
 إن **كافكا** اقترب من استدعاء خبرة المساحات جامدة
 وببضاء **ومان** أبرز الصوت ل تهكم تام . ارتفع فقط لإلغاء
 ذاته في بارودية شخصية ، اعتقد بها مان ، مسكاً بأمل
 الفن الوحيد . لذا فإن إيريك هيلر محق في تدوين :
 « يرثى الفن بشكل تراجيدي خسران سحره الخالص في
 دكتور فاوست ، ويبلغه مرحاً بترتيب كوني في فليكس
 كرويل . » . إن هذه النزعة تجد سابقاتها المبكرة بين
 الرومانتيكيين الألمان والرمزيين الفرنسيين . حالياً ،
 وبشاحية أخرى ، لقد امتدّ التهكم المتطرف لدى
 السوفسطائيين . إن فكرة هيدجر عن « لغز السلوان »
 ورؤية بلانكوت للآدب كشكل من « باعث سلوان » يقترح
 تطوراً نظرياً للتهكم . بصلابة أشد ، يهزل **هايلر** في (حلم
 امريكي) بصراحة ، وينكر فعلياً شكل الرواية بتحويله
 إلى فن شعبي . أما **ناتالي ساروت** في (الثمار الذهبية) ،
 وهي رواية عن رواية تلتقي ذاتها تندفع إلى السلوان خل
 فعل القراءة . إن هذا التكنيك الانعكاسي كان من المحتمل
 تطوره من قبل **بيكيت** ، ولقد اتقنه بالتأكيد . إن خاتمة
 آخر رواياته (كيلما يكن) ، هي أن الكتاب في الواقع عن
 (كيلما لم يكن) . إن مثل هذه الحيلة ليست عبثاً ، لأن
 العبارة التي توهم التناقض في الآدب ، توظف الآدب لإنكار
 ذاته المتجذرة في قوة الوعي البشري ، كي يرى ذاته في كل
 من الموضوع والقصص . إن بداخل العقل فعالية
 أرشميدية ، عندما يصبح العالم غير محتمل ، يترفع العقل
 بذاته إلى نرفانا أو يقع في الجنون . أو ربما يفرز إلى
 التهكم المتطرف كي يكشف الآدب عن نفاقه في النهاية .
 ولذا ، عند **بيكيت** لا يصوغ الآدب ذاته بصراحة ، أما
 عند **ميللر** فإن الآدب يدعى بفراية أنه الحياة . إن ما هو
 صعب الإدراك في التهكم المتطرف هو أنه ينكر حقيقة

الاعتداءات ضد الفن . وعبر ذلك ، يصوغ الفنان تكريسه
 الآخر إلى **Muse** عروس الشعر ، وعبر ذلك فهو يدنسها
 أيضاً . وهكذا فإن تكافؤ الأعداد واضح لدى كل من
ميللر و **بيكيت** .

في النهاية ، يجاهد الآدب من أجل الصمت بانتهاز
 الفرصة والارتجال : مبدؤه يصير الاحتمية . برفض
 النظام ، النظام المفروض أو المكتشف ، يرفض هذا النوع
 الآدبي قصديته . وأشكله تبعاً لذلك غير هادفة : وعالمه هو
 الآن الآدبي . نحن مدعوون إلى انتهاز براءة اختراعنا ،
 لأجل الخطأ والمراجعة ، والآن غير معلق بشيء ، لذا فهو
 منفى أبداً . إنه مثلاً تزحف الصخور في حديقة **Zen** آدب
 عشوائي يبدو أنه يحتفى بالأشياء كما هي . وهذا
 الانطباع يؤكد كتابات جون كدج ، الموسيقي مثلاً هو
 شاعر ، والذي أفضل من **ساتي** ، قد صدم جمهوره إلى
 وعي طقوسي بالتأليف العشوائي . وهذا ما يقوله كدج عن
 الصمت : « إن قصتنا هو إقرار الحياة ، لا أن نجلب
 النظام خارجاً من هوى أو نقترح إصلاحات في الخلق ،
 بل ببساطة أن نصحو على كنه الحياة التي نحيا . والتي
 هي جدّ رائعة إذا عملت عقلك ، ورغباتك بعيداً عن طرقها
 وتدعها تتصرف من تلقائها الخاص . وعند تتبع هذا
 الشعور ربما نجد عبر أعمال هنري **ميللر** ، شعر
جنسبيرج ، روايات **كيروا** ، وآخر قصص **ج . د .**
سالنجر . وبخلاف **كدج** ، بوجه عام ، فإن هؤلاء المؤلفين
 يبدون سطحيين في موامة حياتهم الروحية نحو ممارسة
 الآدب . ومثالاً ، **ميللر** ، يهوى التظاهر أنه رواية ثرثار .
 برغم أن جل أثره لأجل الطاو **Tao** ⁽¹⁾ و **ميلبرا** **Milarepa**
 . ومهما تظهر العشوائية في عمله فيمكن نسبته قليلاً إلى
 التصميم الفني أكثر من نسبته إلى المزاج . سنوات

كولاج دادائي، بونوية Zen ، وحتى نظرية نيومان للالعاب ، تبدو صحيحة بالتساوى لأجل تحرير الإنسان من عادات الكلمة . إن بروفيس له حد عشوائي مع بيكيت ، ينتهي بمشاركة الأخير في إيقاعات متشعبة على آلة النبد . غرض هذه الآلة الوحيد : عمك يكون في اللغة نابذاً كل معنى .

بوضوح ، إن الصمت في مركز اللا أدب صاحب ونوعى . عند إبداعه بصدمة الانتهاك أو الرزوية ، وعند تزيينه بفهم أدبي يحدث خالص أو مسرحية خالصة ، أو من العمل الأدبي بذاته كموضوع ملموس ، صفحة بيضاء ، أو ترتيب عشوائي ، فربما في النهاية يصير دون علاقة . الفعالية كالتالى : صمت يتطور بينما استعارة هذا الاتجاه الجديد أدبياً قد اختيرت كي توائم ذاته على الدوام . إن هذا المخرع يراهن بسؤال من الطاقة الغربية ، البراعة الغابرة ، عن خطاب أدبي - وتخيديات لانتحال حضارتنا .

(٤)

إن فشل هذا الاتجاه أصبح غامضاً إلى حد ما ، عموماً ، في تكوين انطباع لدى النقاد الأمريكان والانجليز . إن الاستشراف العملى والحساس للسابق وللشكلاكية الكاذبة التي ما تزال تغري ، يعطى ربما جزئياً كراهتهم الفطرية . علاوةً ، فإن اللا أدب يميل نحو زعزعة النقد بميل هيومانى حازم ، ولكي ينشر آخرين ، ماركسيين أو اشتراكيين ، والذين توّلوا بفكرة محدّدة عن الواقعية .

إن النقاد الفرنسيين ، يمكن اعتبارهم غير عمليين أو ضيقى أفق مثلاً غيرهم توصلوا إلى أن يظلوا استثناءً . لقد اثر سلوتر طويلا (ما هو الأدب ؟) على أزمة اللغة

عديدة خلت ، منذ اقتراب الدادائيون والسيرياليون من تمزيق الأشكال الأدبية بأناقة روحية أقل . وربما يصحّ هذا في عصرنا ، على غرار المؤلفين العشوائيين مثل ريموند كونيو ، مارك سبوركا ، وليم بروفيس . ففى (مائة ألف مليار قصيدة) ، انشأ كونيو « آلة شعر » ، عشر صفحات متداخلة السونيئات (١٤ سطرًا) ، كل سطر منها يمكن قراءته بأى انضمام محتمل مع جميع السطور الأخرى : والنتيجة : عليك بمائتى مليون عام فقط لكى « تقرأ » . وفى « الرقم واحد » يدعو سبوركا قارئه لإبداع كتابه الخاص في كل مرة يجلس فيها إلى مجموعة بطاقات مدرّجة . إن « رواية اللخطة » هذه لها استراتيجية تقترح الصدفة كدور منطقي في خبرة الأدب . أما بروفيس ، والذي يظن أنه لكى نتكلم لابد من أن نكذب ، يحاول الروغان من الكذب خلال (طريقة التقطيع لبريون جيسين) ، وبالرجوع سابقاً إلى آثار الدادائيين مثل تريسقان فزارا ، و بروفيس ، يوضح :

الطريقة بسيطة : خذ صفحة أو أكثر أو أقل من خاص كتابك أو من أى كتاب كان حياً أو ميتاً . أى كلمات شفاهية أو مكتوبة . فُصّ إلى أجزاء بمقاص أو مدية جيب ، كما تهوى ، واعد ترتيب الأجزاء . انظر بعيداً . الآن اكتب الناتج ...

استعمالات طريقة التقطيع غير محدّدة أدبياً مقصودة من حدّى الزمن . سطور كلمة قديمة تأخذك إلى كلمة أخرى . أحذف طريقتك . اقطع صحيفة ، اقطع فلماً ، اقطع شريطاً . بالمقاص أو مدية الجيب كما تهوى . خذها لقطع المدينة .

قطعة نادرة من النقد الأمريكي الذي يجرب هذه المهمة في دقة . ليزلي فدلر يوضح في (المتغيرات الجديدة) فهمه للمقاربات المعقدة بأن الخيال الأدبي يعمل الآن في الصمت ، في الفُحش ، في الجنون ، وحتى في حالات ما بعد الجنس المعلق بالغشية الصوفية . ويعرف أيضاً أن الحاسم لعصرنا هو « احساس بأن الأدب يتصور بدايةً إمكانية المستقبل ... ومن ثمّ لقد جهزَ المستقبل فرحاً أو فرعاً بالتوقعات ، وبذا فهو يؤمّل لكل منّا كي يسكنه . » .

(٥)

إنّ اللا أدب ربما يصفى المستقبل لكن العقل الناقد لا يزال يبحث عن إعادة طمأنة التاريخ . هل أدب الصمت يسترجع تمزيق أورفيوس ، بدايةً مع الأدلاء ، وكذلك يسترجع الأعجوبة التوراتية المبتكرة ، التي شهدت تحول الكلمة إلى جسد ؟ وهل لا بد للنوع البشري ، القادم من بعيد خلل ممرات ما قبل التاريخ ، أن يضع لحلم صمت ؟ على النقيض تماماً . إنّ الأدب الجديد ربما يصير تطرفاً ، وطمعاً رؤيوي ومتنَهَك . بل إنّ ذلك يُهم من اهتمامات الحياة ؛ نعرف ، إن الحياة ترتقي أحياناً خلل العنف والمتناقضات .

في ترجمتنا لأسطورة أورفيوس ، أنه تمرّق من قبل الماينادات Maenads بوصاية دينيزيس ، ول ترجمة أخرى انهن قد قتله في نوبة غيرة منهوّة ، لأن أورفيوس فضّل صحبة الشبان عن النساء منذ موت زوجته إيريس . شيء وحيد يتوضح : أورفيوس ، ذلك الصانع الاسمي ، كان ضحية صدام غير رحيم بين المبدأ الديونيزي ممثلاً في الماينادات ، والمثال الابولوني المتورّق كشاعر . إنّ أورفيوس مُرَقّ ، لكن رأسه مستمر في

لدي دادائي وسيريالي بدايات القرن ؛ ويعد عقلي كتب تقدماً لغاتالي سلروت في « بورتريه لغريب » . وتكلّم عن « تاليف حياة عبارات نافية أفسدت اسم اللا رواية » وبذا فإن اصطلاحاً مستجداً قد أعطى لغردات منتصف القرن . وفي (كتاب الآتي) فإن موريس بلانشو قد عرّف روسو بأنه أول منهم في عُرف الصمت « عنيد في كتابة ضد الكتابة » ، وقد اعتبر أن الأدب يقترب من « تاريخ دون نطق » ، والذي مثلما بعض أعمال ميللر وبيكيت ، يمكن تفهمه كمتواليات صوت . بذا ، وطبقاً لبلانشو ، فإنّ الأدب يتحرك دوماً نحو جوهريه ، الذي هو متخفّ . وبالمحايلة ، يكون موضوع Theme رولان بارت في « الكتابة عند درجة صفر » . غالباً . يقترح بارت أن « تبدأ المحادثة مع البحث عن ادب مستحيل » ، ونتيجة هذا البحث هو حلم أورفيوس : « مؤلف دون ادب » . أما كلود موريك ، والذي ربما أوّل من ضمّن ميللر وبيكيت بنفس دراسته النقدية ، يلاحظ في (ادب جديد) : « بعد صمت رامبو ، صفحة بياض ليلارمييه ، صرخة خرساء لارتو ، أدب في النهاية ذائب أدبياً مع جويس ... ولأجل بيكيت ... كلمات كلها تتلذذات الشيء . » إنها يوضح ، روح فرنسية مستبصرة لا تجلب بنفسها إلى حاجز صمت في الأدب .

لكنني أشك أن هذا الاستجمار لم يعد ملائماً لطموحات النقد . فنحن نحس بإزدياد أن النقد لا بد أن يفعل أكثر من التوضيح ، لا بد له أيضاً من امتلاك حكمة المشاعر والروح . نريد له المخاطرة بذاته ، مثلما يفعل الأدب ، كي يشهد على حالنا ، ونأمل حتى يتحمّل عبء الكشف . وقد حدا هذا الأمل بي أن أقترح رؤيوية النقد قبل خضوع مشاعرنا لصلّة الموضوع . عل الأقلّ ، يستضيف بعض الرؤيوية كي يختبر بدهيات اللا أدب . يوضح هذا في

تتوصل إلى حل صراعاتها وتبعث حالة استرخاء جزئي للجمهور ، فإن عابدات باخوس تدع جمهورها في حالة كرب غير محزر . كشكل منطلق ، يعبر أوديب عن رؤية دينيا محافظة للعالم ولحس الخبرة الجمعي . وكشكل منفتح تبليغ عابدات باخوس برؤية متخطية ورايكانية للعالم ولحس الخبرة الفردي . يطريق استقراء جرىء على هذا المنحنى ، تقول لربما ذلك مثملا اللا شكل ، فإن في انتظار جودو لبيكت رؤية تهكيتية ربما عدمية للعالم ولحس خبرة خاص تماماً .

ولكننا لا نحتاج التزام علم رموز صارم كي ندرك ذلك ، فما بين عابدات باخوس وانتظار جودو عدد هائل من أعمال بالأدب الغربي يكشف عن إحساس نام بالتمزق ، قدرة متزايدة بالتشويه . ولننظر ، بالدراما لوحدها ، السياق المقترح بالنثالي من المسرحيات : هاملت شكسبير ، فلوست جوفه ، فويتسك بوشنر ، طائر أزرق ليجرلنك ، لعبة حلم لسريندبرج ، أوبو ملكاً لجباري ، ست شخصيات تبحث عن مؤلف لبيرنديلو ، زنج جينيه ، وقائل يونسكو ، إن الشكل الدرامي بدا أنه يتحرك من توترات غير محولة إلى مروافات رمزية ، ومن الأخيرة إلى التواءات تعبيرية أو سيربالية ، وبالنهاية يأتي إلى مستقر في اللا معقول . إن حركة الشكل إلى اللا شكل ، رغمًا عن الاستثناءات الواسعة غير القابلة للجدل عبر التاريخ ، تتقدم لا في الدراما فقط ، بل يمكن أن تلاحظ بالفن الغربي إجمالاً .

ومن العدل أن نحتمل القول بأن أطوارها الثلاث الرئيسية في ذلك التطور محددة ببزوغ السلوكية^(٧) Man-nerism ، الرومانتيكية ، والحداثة . إن السلوكية لم تكن حلاً شكلياً لطابع عصر النهضة . لقد كانت ، وكما يقترح

الغناء ، وحيثما تدقن الموزيقات^(٨) Muses أطرافه تصدح العنادل بالذ من أي أبقعة أخرى في العالم . إن أسطورة أورفيوس ربما تصير حكاية رمزية لغنان في وقت معين . إن قوى ديونيزوس ، والتي لابد للخضارة أن تتعمها ، تهذب هذه الأوقات كي تنفجر طلباً بثار . بهذه العملية ، ربما تترك الطاقة الأمر ، واللغة تتحول ربما إلى عواء ، (قوقية) ، صمت منفزع ؛ شكل يتشوه دين رحمة مثملا الجسد الباش الذي كان لأورفيوس . يبقى بعد سؤال مثلكي ، الآن وفي ذلك اليوم الموحش يتلال تراس Thrace : أما من يذ لراس الشاعر المنفصل لربما يستمر في الغناء ؟ دعني أضع السؤال بفظاظة أشد : الأبد للحياة من إرباك الفن دورياً كي تضمن العافية والغلبة البشرية ؟ الأبد للكلمات أن تتوق إلى السكن ؟

وهناك دليل على هذا في تاريخ الأدب ، في بواكير إرمافسات السكن والتمزق . في (توترات نزاع) ، مثلاً ، يعزف روبرت هارن آدامز يذكائه البنية التي هي أسلاف اللا أشكال المتداولة . « إن الشكل المنفتح » يقول ، هو بنية معانٍ « تتضمن صراعاً أساسياً غير مصمم بفحوى سكونيته على الجانب الأيسر ، ينقسم بلا حد ، خط كئي من لا شكلانية عامة أو ضلالية ولا حتمية ؛ وعلى اليمين ، بلا حد مساوي ، خط كئي من شكل يؤثر فينا وكأنه منطلق بارز ، حتى رغم أن له عناصر انتقاح . » عالم رموز هام ، يأخذ إشارته من نرسوب فرأي ، يتمنى ربما الادعاء أن الأدب يتطور من أساليب أسطورية إلى أساليب تهكيتية ، وكذا تفعل الأشكال الأدبية فهي تتطور من منغلقة إلى منفتح إلى لا شكل . والتمييز بين الأشكال المنغلقة والمنفتحة يصبح ظاهرياً عند مقابلة أوديب ملكاً لسوفوكليس بعابدات باخوس The Bacchae ليوربيدس . إن آدامز محق بقوله أنه رغم أن أوديب

وييل سيفر في (المراحل الأربع لطابع عصر النهضة) ، علامة إجهاد وحيدة . في الفن السلوكي « ينشعب التأثير النفس عن المنطق البنيوي » ، وما هو تعريف سيفر بما نقصد في شكله المفتوح :

إن خلف التقنية الإبداعية لطابع السلوكية هناك عادة المطلق الشخصي ، علم نفس معقد يتناظر شكلاً وعبارة . وعند فحص الترددات ضمن البنية السلوكية في الرسم ، العمارة ، وفي الشعر ، نصبح حتماً واعين بالكراهة - أو الوعظ^(٨) - خلال الحساسية السلوكية . إن السلوكية هي خبرة تقنيات التلاوت والتوازن المزعج : ضمن التعرجات ، حركة ترداد لولبية ضمن فراغ كدوامة أو زلزال ، ضمن ميل أو نقاط رؤية منحولة ومناظر غريبة - وحتى غير عادية - تستسلم لمقاربات فضلاً عن يقينيات .

أليس هذا وبدقة الشعور الذي يتملكنا إزاء مسرح شكسبير الأخير ، الدراما الجيمسية Jacobean^(٩) ، شعراً بعد الواقعية ، كما للوحات تيتان ، تنظيريتو ، إلجريكو El Greco ؟

لقد ذهبت الرومانتيكيات إلى بعيد نحو أشكال أدبية غير مستقرة ، متلازمة كما كانت مع سيميانتج المبهم ، باقصر رغبة للمطلق . إن فلوست يقف على عتبة المرحلة الدائنية ، مزيجاً من اللوثنية والتأثرات المسيحية والتي تحولت ، في كل من البنية والموضع ، إلى دريمة لتناقضات حياة وحشية . إن عبارية جوته المبهمة استمطاعت فقط الحفاظ على مثل هذى الدراما في تحكّمها الفني . إن شراكة

الابطال الرومانتيكيين المبهمة - فاوست ، أنديمو ، الا ستر ، دون جوان - جوليان سوزيل ، مانفريد ، أكسل - تهتت منذ الأبد لكي تندلع إلى قالب يحويهم ، في عصيان مسلح ضد صائغيه - لقد أطلقت الذات في الأدب ، كذا اللحم واللا وي ، نوفاليس ونرغال ، هوفمان وبو ، كليست ويوشنر ، كولريج وكيتس ، حملوا اللغة إلى نطاق نصف الروح ، لقد ذرع أولئك التهكم الرومانتيكي المفشوح لكي يدمجوا بكل جملة نفيها الخاص . وبأزمة أخرى ، تنكّرت الرومانتيكية لنفس إمكانات الانسجام أو الطول بالانحراف عن روحها الضاص . لقد اكتشفت السبادية ، عبادة الشيطان ، الفيلانية^(١٠) cabalism تشهّي الموتى ، الإغراء ، الاستذباب ، وصولاً إلى تعريف الإنسان حيث لا تعريف للإنسان يمكن إيجاده . لا عجب إذن أن اعتقد جوته أن الرومانتيكية شكل مرهق ، وعزله هوجو بأنها الخيال البشع ، بالطبع ، أمي ، أنني أؤكد نبض الحركة الليلي . وفي دقة اشتق جزء كبير من الأدب الحديث طاقته الخاصة من تلك النبضة . إن تلك النبضة كانت كذلك ، نزع الموت لورغيت ، والتي ساعدت على تدمير أشكال الأدب الكلاسيكية يقول هاروي براون في (نزعات الرومانتيكية) : «إن أساس الرومانتيكية ليس له ما لا يمكن الانتصاف به ... إن الرومانتيكي يصلي الفنان الذي لا يمنع شكلاً للمادة في أحلامه - الشاعر متجذب وجداً أمام صفحة بيضاء نحو الأبد ، الموسيقار يتعمّس إلى حفلات موسيقى مذهلة بروحه دون محاولة أن يترجمها إلى نوتات ، ومن الرومانتيكية تفكر في تعبير ملموس الانحطاط والتث . » إنها ، هنا ، بداية الصمت ، أدب دون كلمات - أو لكي تدق أكثر ، أدب يأنف من كل شيء لكنه الاستخدام الأشد بدائية وسحراً للغة . إن عالم الرسوم الفرنسي ، السلف

المباشر لحركة الحداثة ، يمثل هذه النزعة واضحاً . لقد ابتكرت سونيئات ميلارمييه بناء الجملة لنفى الذات ، ومازحت إشراقات رامبو دلالة اللغة في مجهود يسند الحواس ؛ وبالدور لوتريسا من فتح الطريق للسيريالية . وربما ، كما يدعى نورمان أو براون ، في الرومانتيكية المتأخرة أعاد ديونيزوس إدخال الوعى في الأدب . ويتأكد تماماً أن في الرومانتيكية ملجأ مزدوجاً للغة يتوضّح : بدايةً في السلوك المتهمك والفان للذات عند ميلارمييه ، وثانيةً ، في السلوك السيريالي وغير الشرعى لرامبو . في واحدة ، تتوق اللغة إلى لا شيء ، وفي الأخرى ، تتوق اللغة إلى كل شيء . إن تباديل العلاقة للأول هو العدد ، وتباديل العلاقة للثاني هو الحديث ، سابقاً ، يتحرك الأدب ، كما لاحظنا بلانشو يقول ، نحو تخفيه . وربما هذا هو أسلوب ميلارمييه ، كالفكا ، وبكيت . وأخيراً ، أساليب الأدب ، كما يعتقد جاستون باشلار ، تتحرك نحو إعادة تكاملها الخاطيء للذات في معنى حياة وهذا هو أسلوب رامبو ، لوتريسا ، وفي أزمنة لورنس ، وفي أزمنة ميللو . (إن كليهما متضمن عند مصدرهما في نوع من الفزع .) (إن كليهما متضمن عند باكورة الطليعيين ، دى صاك ، والذي علم أن الانتهاك والابتهاال يقعان بالقرب من مركز الأدب .) إن كلا الأسلوبين يؤد في نهاية إلى الصمت ، تمزيق كل الروابط ما بين اللغة والواقع .

ومع الحداثة ، نظمت مناطق الهوى ، أو كما رصدها ييتس فياحدى نوباته الرويوية :

المركز لا تحويه ،

فوضى فقط مفككة على العالم ، بل امتداد من دم عتمة تتحلل ...

ليس بممكن أن نبغ في فقرات محدودة مدى الانحلال واستعادة التكامل في أعمال القرن الرئيسية لدينا . إن جويس ، والذي كان وحيداً من قلائد اعتقدوا باللفة ، ظن أن تلك الكلمات يمكنها أن تتشكل ولأجل العالم ، انتهت في (سهرحول جتة فينجانز Cyclopeian⁽¹⁾) . وقد أسس كالفكا لا حتمية مرعبة قدر بها الأدب على توضيح أن الحب والفزع ربما يمنعان في النهاية اللغة من التمرس بقدراتها . ومع مارينيتي Marinetti ، تميل المستقبلية نحو طرف آخر ، مع معول وفاس ، يصيب الأدب النهب المتفيل للمدن . لقد تظاهر مارينيتي بالوقوف على تنوء جسد القرن ، يخاطب الهواء . إن الدادائية والسيريالية مفروضتان بعد هل التمام ، هاتان النزعتان ، طرقتا للخارج كل ولاءات الحياة والفن ، وما زال بإمكانهما إثبات التمرد بكل كاتب من عصرنا يقابلهما ؛ فهما تحدثنا بهمجية عن لا لفة ، أما نحن فتحدث اعتياداً ، بينما هما تتحدثان من أجل الحياة والنكاث . إن الكتاب الذين بدأوا النشر ما بين الحربين العالميتين ، بدأوا في الغموم أقل طموحاً حتى مكن ذلك ر.و.ب. لويس من أن يميز جبل مالرو ، سيلو ، كامى ، وجراهام جرين عن أجيال خلت وكانت تحوى خبرة جمالية اسمى ، نقول ، كسا في (القديس الشرير Picaresque Saint) ،

بالنسبة للكتاب الشبان أن « الخبرة الرئيسية هي اكتشاف ما يعنيه أن تكون كاتباً ومتقدداً » ، ويستنتج لويس : « أن النقد ، بلحصة هذا العالم ، يُساق إلى أقصى اعتبارات بشرية راديكالية للحياة وللموت ، وطامحاً ، إلى طبيعة البشر الأثمة » . أدب عصرنا الخاص ، والذي شخصه صريحاً فرانك كيرمود أنه « المنشق » عن أنواع خلت من آداب الحداثيين ، هذا فإن

شيطاني ، وملعون بحق من عصرنا ، فإنه عبثنا الفنى مع الاشكال ، بديلاً عن أن نصير ضحايا تحترق على الخازيق ، وتوميء خلل اللهب » . إن **أورفيوس** لم يتمزق فقط ، بل إن أطرافه توهجت . يجلبنا التاريخ إلى عتبة لحظتنا ثم يغادرنا بأسئلته اللاذعة . لماذا يتوجب السخط على حضارتنا التي تقود الأدب إلى مثل هذه القياسات المتطرفة التي تتكلف صمتاً حاراً ؟

رغم أن إجمالاً أسود لعلنا يتصنف ، فقط يمكن الرد على السؤال بغير مباشرة . لا يزال الدليل في أسطورة **أورفيوس** . وفي الصراع الخالد ما بين أبولو وديونيزوس . ولقد تعرض فرويد لتبصّرات فعّالة في الموضوع . يعرض في (الحضارة وسخطها) أن المجتمع يرتاح على قمع الفريضة . وداًما شككتنا بذلك . إن ما لا ندركه على الدوام هو أن كل فعل تخلّ في حياتنا يتجهز لطريق تخليات أبعد . بل إن الأمر لا ينتهى هناك ويستمر فرويد في الجدال بأن الحضارة ، في ديناميتها الأعمق ، تتطلب قمعاً أقسى وأشد . إن الاغواء النفسى لهذه العملية مترتكب وتوريثاتها للأدب عسبية . وفي كتاب صادم ومهم (الحياة ضد الموت) ، يبدأ **نورمان أو براون** حيث انتهى فرويد . لقد جادل أن التهذيب يستلزم درجة من إنكار حياة الفرائز ، كما يستلزم براون ذلك : « إن لحظة النفى في التهذيب تتوضع في الرابطة التي تفصل بين الرمزية (في اللغة ، العلم ، الدين ، والفن) والتجريد . إن التجريد ، مثلاً هو أبهى علمنا ، هو إنكار العضو الحى في الخبرة ، الجسد الحى على العموم .. » . إن المنطق عندئذٍ ولا أدري إن كان ذلك قاسماً لكل من **براون** و**فرويد** يجعلني خارجاً — إن القمع يولد الحضارة ، والحضارة تولّد قمعاً أقسى ، والقمع أقسى يولد تجريداً ، والتجريد يولد الموت . إننا نتحرك على طريق ذكاء

خالص ، كما ظن فروينزي ، هو مبدأ الجنون . وهل أى خلاص للسلاطة يمكن ؟ إن براون يعرض لهذا

لا بد للذات البشرية أن تواجه حقيقة ديونيزية ، وبذا فإن عملاً كبيراً التحول ذاتي يقع أمام ذلك . إن نيتشه كان محقاً في أن يقول أن أبولو يصون ، ديونيزوس يدمر ، الوعي الذاتي . وطالما كانت بنية الذات أبولو للونية ، والخبرة ديونيزية ، فيمكن شراؤها فقط مقابل تصفية الذات . ولا يمكن لهذه المقولة أن تحلّ « بتأليف » من الذات الأبولونية والديونيزية . ومن ثم فإن نيتشه الراحل قد بشر بديونيزوس .. لقد اشتغل بإنشاء ذات ديونيزية هائلة ، لكن هناك علاقات بالفعل تحت الإنشاء . لو أمكن لنا تمييز شراب عرافة ديونيزوس في فورات التاريخ الحديث — شبيقة دى صائد ودهاءات هتلر — فنحن ندرك رد الفعل الرومانتيكي لدخول ديونيزوس إلى الوعي .

وبالنسبة للفرويديين الجدد ، فإن المشكل الذى هو القمع والتجريد ، يفضّل في بناء ذات ديونيزية . وفي رؤيتهم للغة تصبح جوهرياً « كلام طبيعة الجسد » ، عبارة عدلتها عن ريلكه .

لكن الحق أن إيراد براون لنيتشه يتناسب أيضاً ، لأن فيقتشه في الواقع هو قوام كيان لتاريخ عصرنا الفكرى . إنه طليعى لكل من الفرويديين والوجوديين ، وهو وسيط الحركتين الحى . إن تطليه للحضارة الغرب يقدم بذلك جدلاً متوازياً مع جدل فرويد أحد الذين ربما خضعوا أكثر لنيتشه . إن جذر الشر في العالم الحديث ليس فقط

القمع ، الذى هو غريزى تماما ، بل العدمية ، والتى تسلم قياد الوعي البشرى إلى معنى . لقد أعلن من أعماق القرن التاسع عشر موت الرب ، ورأى أن أزمة الإنسان الحديث ما هى إلا أزمة قيم . يتساءل نيتشه في « إرادة القوة » : لماذا أصبح حلول العدمية ضرورية ؟ ، ويرد كذلك : « ذلك أن العدمية تتمثل في نتيجة منطقية مطلقة للقيما وأفكارنا العقلية — لابد أن نخترع العدمية قبل اكتشاف ماهية هذه « القيم » التى تتملكها حقيقة . بينما نحن نتطلب ، في وقت ما ، قيما مستجدة » . إن المشكل له ، مثلاً للوجوديين المعاصرين ، هو بالأساس وضوح المعنى . (لقد ناقض معظمهم ، بأية حال ، فنيته كان « يوتوبياً » ، استراح بدل رفاهة الحياة لدى السوريمان) . برؤية نيتشه تلك ، يصير مقال اللغة هو الحدث ، يصير الإيماء ، ومنذ اختراع المعنى يكون شفاهيا أكثر منه عملية حيوية . كذلك يشرح مسيحي من مثل نيكولاى برديايف هذا التساؤل مخالفا : « إن رؤيوية التاريخ الداخلية هى إلهام النتائج غير مدركة بتاريخ ملكة الرب ، والمثال ، هو المعنى » . لكن التساؤل الذى نستكشفه ، لا يزال بهذا معنى .

إن الدنيوية ، البلية *acedia* الذنب ، والعدمية ، هى فحسب أعراض غياب أعمق للمعنى . يخسر الإنسان مكانه الداخل ، مثلاً يقول لا عجب إذن ، أن اللغة التى هى تقليدياً مستودع الإنسان المتأسع بمعنى عام مثلاً كما هو خاص لابد أن تتضمن في النقص . وهى لا تقدم رسلاً أو يوتوبيين لمصرنا كى تفقدى الكلمة . وبتقليل الشأن لدور التربية في المستقبل ، فهى تقال كذا من دور اللغة . إن يأتى ديهونيزوس البشرى أو السوريمان فليس على هيئة مهذار . فريما لهذا تكون الثورة الحديثة ضد الخطاب الشفاهى مرئية ، وبأسفل ، كثورة ضد السلطة

والتجريد : إن الحضارة التى ضمنها أبولو صارت استبدادية ، والأدوات التى كفلها الإنسان ليحيى بها صارت آلات تختفى بالتجريدات . لأن كل المعنى يكون بالنهاية منفرداً في اللحم — توكيدات ربما للنظر إليها كشهادات جسد — وانعدام المعنى يتلائم والتجريد . بتهمك ، تنعكس الثورة ضد اللغة في الأدب ، بل أيضاً تحاكى ، الكلمة في التكنولوجيا^(١٦) . إن جورج ستينز يفقد هذه النقطة في مقاله إلهام مخالفاً « تجديد الكلمة » والتى جاء فيها :

حتى القرن السابع عشر ، شمل على التقريب عالم اللغة كل الخبرة والواقع ، اليوم ، يشكّل ميداناً ضيق . فهو لم يعد بين ، أو يتعلق ، بكل صيغ الحدث الرئيسة للحدث ، والفكرة ، والحسية . إن مناطق شاسعة من المعنى وتطبيقاته تنتمى الآن إلى مثل لغات غير شفاهية كالرياضيات ، المنطق الرمزي ، ورموز علاقات إلكترونية أو كيميائية . إن مناطق أخرى تخص ما تحت اللغات أو ضد اللغات لغير هادف وحساسية موسيقية . عالم الكلمات قد تقلص .

سهل للغاية إن نرد كل عللنا لموت الرب أو للتكنولوجيا . إن جيلاً أصغر من اللاهوتيين ، شاملاً التوسير ، هاملتون ، فان بورين ، قد اشتغلوا على موت الرب كحالة من تحدّ لشهادات ثقافية ووجية . وهناك رسلاً للتكنولوجيا ، من مثل مارشال ماكلوهان وويكمنستر فولز ، اعتبروا احتمالات مذهلة في « قرية العالم » ، والتى أصبح كوكبنا بها تحت تأثير العلم الجديد والإلكترونيات . لا يزال ، حتى ماكلوهان يدرك أننا لابد

تمزق أورفيوس يستمر في حماسة . الأدب يسعى نحو اللادّاب ، ليؤدى إعادات استكشاف لأشكال بدت عابثة قديماً وتمزيقية : رواية تشرد ، محاكاة سوداء ، خيال بشع ، همجية ، خيال علم كابوسي . وبالنّهاية ، فإن لا أشكال الانتهاك والرؤيوية تتخالط في الصمت .

نواجه أخطاراً مغرزة في الانتقال من ثقافة مرئية بكلمة مطبوعة إلى ثقافة « جامعة » بتكنولوجيا إلكترونية ، وأربما

نرتدّ إلى ثقافة قبلية شفاهية . إن هذا ما يقوله في (مجرّة جوتنبرج) : « الفرع حالة اعتياد لأى مجتمع شفاهى ، لأن كل شيء فيه يؤثر بكل شيء طوال الوقت » . وفى غضون ذلك « أقصى مشاعرنا المعتادة والمعرفية يبدو فجأة أنها تدور إلى تماثيل مشوهة الأوجة وخيال بشع . إن المنشآت والجمعيات المألوفة تبدو أحياناً مهذّدة وخبيثة » . ومهما كانت أسبابه ، فلربما تثبت كونها ، مهما كان الشكل الذى تتخذه ، فى الصمت المنبعث كنزعة أدبية ، حقيقة عصرنا .

إشارات

- ١ - البارودية Parody : محاكاة أدبية ، تهكمية أو ساخرة .
- ٢ - الشامانية Shamanistic : دين بدائى من شمال أوروبا وآسيا ، يقوم على عالم محتجب ، من آلهة وشياطين وأرواح أسلاف .
- ٣ - الكريتى Cretan : نسبة إلى جزيرة كريت ، يُضرب مثلاً للتهكم .
- ٤ - الطائ Tao : سبيل الفضيلة فى الكونفوشيوسية .
- ٥ - الماينادات Maenads : امرأة متهيجة تشارك فى عيد باخوس .
- ٦ - الموزيات Muses : هرأتى الشعر فى الميثولوجيا الإغريقية .
- ٧ - Mannerism : طابع فنى أواخر القرن ١٦ بأوروبا يعنى بالتناظر المكافئ والتعميد المفرط للأشكال البشرية .
- ٨ - الـ Quicksand : رمل لئى تغيب فيه القدم .
- ٩ - الدراما الجيمسية Jacobean drama : نسبة إلى جيمس الأول ملك إنجلترا .
- ١٠ - الكبلانية Cobalism : فلسفة دينية سرية ، عند أحبار اليهود ونصارى العصر الوسيط ، تفسر الكتاب المقدس صوفياً .
- ١١ - سيكلوبية Cyclopean : طراز معبّان يتميز باستعمال حجارة ضخام غير متسقة دون ملاط .
- ١٢ - التكنوقراط Technocracy : حكومة الفنيين .

ما بعد الحداثة

ما بعد الحداثة والأصولية

فيقال مثلاً : « ما بعد المجتمع الصناعي » وهو مصطلح لعالم الاجتماع الأمريكي دانييل بيل اتخذ منه عنواناً لمؤلفه « بزوغ ما بعد المجتمع الصناعي » وهو ، في أصله ، ورقة بحث قدمها هذا العالم إلى ندوة دولية في زيورخ في يونيو ١٩٧٠ ويقصد بيل من هذا المصطلح تحول المجتمع الحديث من إنتاج السلع إلى اقتصاد الخدمات ، وتأسيس المعرفة النظرية كمصدر للإبداع ، وتكنولوجيا عقلانية جديدة ، وإحداث تغيير في البناء الاجتماعي^(١) .

ويقال أيضاً « ما بعد التاريخي » وهو مصطلح من ابتداع العالم الياباني « فرنسيس فوكوياما » في مقالة له بعنوان « نهاية التاريخ » نشرها عام ١٩٨٩ حيث يقرر أن ثمة أحداثاً جوهرية في هذه الفترة من تاريخ العالم ، وهي حركات الإصلاح في الاتحاد السوفيتي وأوروبا الشرقية ، وذيوع ثقافة المستهلك ، وهذه الأحداث دليل على انتصار الغرب والفكر الغربي . ثم يستطرد قائلاً « وما نشاهده الآن ليس مجرد نهاية الحرب الباردة أو

لفظ « ما بعد » يعني ، تقليدياً ، الاتصال دون الانفصال . وقد أضيف هذا اللفظ أول ما أضيف إلى لفظ « الطبيعة » فقول « ما بعد الطبيعة » ، ويرجع تأليف هذا المصطلح إلى أحد أتباع أرسطو الذي عني بترتيب مؤلفاته فوجد أربع عشرة مقالة مرقومة بأحرف الهجاء اليونانية وتشتمل على ثلاثة مباحث كبرى : مبادئ المعرفة ، والأمور العامة للوجود ، والالوهية رأس الوجود . وهي مباحث تقع بعد « علم الطبيعة » في الترتيب فاطلق عليه هذا التابع اسماً مأخوذاً من مكانه وهو « ما بعد الطبيعة » . فها هنا اتصال بين « الطبيعة » و « ما بعد الطبيعة » بمعنى أن فهم كتاب « ما بعد الطبيعة » ليس ممكناً من غير قراءة كتاب « الطبيعة » .

بيد أن الاتصال قد لا يعني الاتساق بين السابق واللاحق ، وإنما قد يعنى الافتراق . وفي حالة الافتراق قد نتوهم الانفصال . وقد تكون حقيقة الأمر أن ما قد افترق نافيلاً لا افترق عنه ، أي نفي اللاحق للسابق .

مجرد فترة عابرة بعد الحرب العالمية ولكن نهاية التاريخ ،
أي نهاية التطور الأيديولوجي مع بزوغ عالمية
الديموقراطية الليبرالية كشكل نهائي للحكومة
الإنسانية^(٢) .

ويقال أيضا ، مجتمع ما بعد التجارة ، وهو مصطلح
سكه العالم الأمريكي بيلتر دروكي ، ويدور على بزوغ
تعدديات جديدة تبدع متطلبات جديدة تخص القيادة
السياسية ، أي تعدديات لم يسبق لها مثل ، فقد كان
مركز القوة ، فيما مضى ، أحاديا ، أما الآن فهو متعدد
وخارج نطاق الحكومة . وهذا التعدد يستند إلى مؤسسات
لها غاية واحدة محددة .
والسؤال بعد ذلك :

ماذا يعني مصطلح « ما بعد الحداثة » ؟
نجيب بتحديد معنى « الحداثة » ثم نتلى بتحديد
معنى « ما بعد الحداثة » .

الحداثة ، في قاموس أكسفورد الإنجليزي ، تعنى
المناهج الجديدة ، والاعتقاد في العلم والتخطيط والعلمانية
والتقدم واشتياها التماثل والنظام والتوازن ، والنقطة في
التقدم بلا حدود .

ومن هذه الزاوية يمكن رد الحداثة ، في أصل نشأتها ،
إلى كل من الفيلسوف الإنجليزي فرنسيس بيكون
والفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت وضع بيكون منطقا
جديدا لتكوين عقل جديد يتطهر مما علق به من أصنام
يسمىها « أصنام العقل » وهي أربعة أنواع : « أوهم
القبيلة » وهي ناشئة من طبيعة الإنسان من حيث أن
الإنسان ميال بطبعه إلى تعميم بعض الحالات دون التفات
إلى الصالات المعارضة لها . و « أوهم الكهف » وهي
ناشئة من أن كل فرد يحيا في كهف خاص به ومنه ينظر إلى
العالم . و « أوهم السوق » وهي الناشئة من الفاظ

موضوعة لأشياء غير موجودة ، أو لأشياء غامضة أو
متناقضة . و « أوهم المسرح » وهي الآتية مما تتخذه
النظريات المتوارثة من نقوذ جارف ويعد أن يتطهر العقل
من هذه الأوهام يتجه إلى استخدام المنهج الاستقرائي
الذي يستند إلى التجربة .

أما ديكارت فقد أسس منهجا جديدا يستند إلى التزام
العقل بالأفكار الواضحة والتمتيز ، وإلى الشك في كل
المعارف الإنسانية باستثناء الشك نفسه . ولما كان الشك
تفكيراً فانا أفكر ، ولما كان التفكير وجوداً فانا موجود .
وهكذا انتهى ديكارت إلى حقيقة مؤكدة واضحة و متميزة
وهي « أنا أفكر إذن أنا موجود » . وهي تعنى أن
الإنسان كائن مستقل ومحدد لذاته .

وجاء بعد ديكارت منظرون لهذه الحقيقة مع تباين
وجهات النظر ابتداء من جون لوك حتى كانط . هؤلاء
جميعا كانوا على وعى بالحداثة . بيد أن الصدائى لم
تتصدر قضايا الفكر الفلسفى إلا في نهاية القرن الثامن
عشر حيث طرح هيغل قضية الحداثة على أنها قضية
فلسفية . ومن هذه الزاوية يمكن القول بأن هيغل هو أول
فيلسوف يطور مفهوما واضحا عن الحداثة . ولهذا ينبغى
البداية بهذا الفيلسوف إذا أردنا فهم العلاقة الحميمة بين
الحداثة والعقلانية . فقد تصور هيغل أن مركزية الوعي
الذاتى هي المحدد للتفلسف في العصر الحديث ، وأن هذا
الوعي لا يخضع في تطوره للصدفة بل للقانون . يقول :
« لابد منذ البداية أن يكون لدينا اعتقاد عقلانى أن
الصدفة لا تتحكم في المسائل الإنسانية . ومهمة الفلسفة
تكمن في وعيها أن ظهورها محكوم بالروح المطلق طالما أن
هذا الظهور تاريخى »^(٣) .

وإلى ضوء هذا المعنى للحداثة تأسست جماعة من
الفلاسفة المؤتمنين برياسة الفيلسوفين الفرنسيين ألفريد

لوزي وإدوارد لوروا، غايتها قبول تعاليم الكنيسة أيا كان تأويلها الذي تقرضه عليها شريطة أن تتفصل الكنيسة عن الدولة، والإيمان عن العقل. بيد أن هذا اللون من الحداثة قد أدانته بعض الألبا بيوس العاشر في عام ١٩٠٧. وإثر هذه الإدانة أصيب المثقفون الكاثوليك بالهلع، وذاع تيار ينشد تجنب الأصالة الفكرية خشية أن تقضى إلى الهرطقة والإدانة.

بيد أن رد الفعل الأصيل ضد الحداثة قد تمثل في اتجاهين لفيلسوفين المائنين أحدهما برزامة نيتشه والآخر برزامة هيدجر.

انتقد نيتشه عبادة العقل التي تدور على توهم العقل أنه قادر على معرفة الحقيقة والوجود. في حين أن المنطق ومومن نتائج العقل وهم، ومبادئ العقل هي من اختراعه ثم يزعم أنها قوانين الوجود. ولهذا ليس شى ركانز يمكن تبريرها عقلياً. ولكن ثمة وجهات نظر، وإثبات ونفى للإثباتات. والطبيعة تضيق من مساحة وجهة النظر، ومن ثم تتقلص مساحة الحرية. ثم إن الأخلاق تفرض علينا نوعاً من الغباء كشرط للحياة والنمو^(٤).

أما اتجاه هيدجر فيدور على أن الحداثة قد نسيت أن تسأل عن الوجود الذي كان قد انشغل به كل من الفلاسفة وأرسطو. يقول في كتابه « الوجود والزمان » (١٩٢٧) « هل لدينا، في هذا العصر، جواب عن معنى الوجود ؟ الجواب بالنفي. ولهذا من اللائق إثارة السؤال عن معنى الوجود من جديد. ولكن هل نحن اليوم في حيرة من أمر عجزنا عن فهم لفظ الوجود ؟ الجواب بالنفي. إذن لابد منذ البداية إيقاظ فهم معنى هذا السؤال، ثم يضيف قائلا إن الزمان هو الأفق الممكن لوجود الوجود. وللزمان لا معنى الحتمية وإنما معنى الإمكان.

وبعد عشرين عاماً نشر هيدجر مقالا بعنوان « رسالة

عن النزعة الإنسانية » موجهة إلى مفكر فرنسي اسمه جان بوفري Jean Beaufret يتحدث فيها عن ضياع الإنسان من حيث هو يلا مأوى، وعن النزعة الإنسانية من حيث هي السبب الرئيسي لحروب الدمار.

في هذا الإطار يمكن تحديد معنى ما بعد الحداثة. ومع ذلك فثمة صعوبة تواجهنا وهي غسوض هذا التحديد بسبب تعدد التعريفات. وقد عرض ميكيل كوهلر Michael Kohler لهذه التعريفات في مقال له بعنوان « ما بعد الحداثة » (١٩٧٧). من أهمها تعريف كل من إرفنج هلو Erving Howe في مقال له بعنوان « المجتمع الجماهيري وقصص ما بعد الحداثة » (١٩٥٩) وهاري ليفن Harry Levin في كتابه « ماذا كانت ما بعد الحداثة؟ » (١٩٦٠). عند « هلو » ما بعد الحداثة يعني تآكل مراكز السلطة التقليدية وإهمال الاحتقالات التقليدية، وإفقدان المعتقدات القوية. وبالتالي فإن شخصيات القصص غير محددة اجتماعياً، وتحيا في عالم مفكك الروابط وخالي من السلطة. ومن ثم تغلظ هذه القصص من الأبطال كما تغلظ من الصراعات البطولية. أما عند إرفنج فما بعد الحداثة مرادف « للاعقلانية ».

أما في منتصف الستينيات فقد ارتأى لسلي فيدلر Les-ellie Fiedler ينفي النظر إلى أن تصعد القيم التقليدية التي ذكرها « هلو » ليس سلبياً بل إيجابياً، لأن ما بعد الحداثة بيتر نهائياً العلاقة مع نخبة الكتاب المصنفين. ويطرح « استطلافاً جديدة » على حد تبير سوزان سونتاج Susan Sontag التي تشارك فيدلر في معارضتها « للمعاني »، تقول في كتابها « ضد التأويل ومقالات أخرى » (١٩٦٦) لا يهم أن يرغب الفنانون أو لا يرغبون في تأويل أعمالهم، فقيمة هذه الأعمال تكمن في مجال آخر غير مجال المعاني. ونحن في حاجة إلى الشيق

فقدان الواقع الخارجي ، ومن ثم الاغتراب عن هذا الواقع وعن كل واقع أيا كان .

ويقترح **وليم سبانوس** William Spanos وأنسن ، إذ يرى أن التاريخ أحداث ممكنة وخالية من مقولة العلية ، ثم هو يناقش بالتفصيل المصادر الوجودية لما بعدَ الحداثة في مقال له بعنوان « **هيدجر وكيركجور وحقيقة الهرمنوطيقا** » : نحو نظرية ما بعد الحداثة في التأويل » (١٩٧٦) ويعرف ما بعد الحداثة بأنها انخراط الأدب في حوار أنطولوجي مع العالم من أجل الكشف عن التاريخية الأصلية للإنسان الحديث ، وإمكانية التاريخ . واهتمام **سبانوس** بالتاريخ يفضي به إلى استبعاد أصحاب الرواية الجديدة من تيار ما بعد الحداثة . و « **روب جرييه** » ، مثلا ، يركز على الطبيعة اللغوية للقصة فيهربهما من العالم التاريخي ، ومن تاريخية الإنسان .

وأهم هؤلاء **إيهاب حسن** . فقد انشغل بما بعد الحداثة لمدة خمسة عشر عاما أصدر فيها أربعة مؤلفات وعدة مقالات . كان في البداية ينظر إلى ما بعد الحداثة على أنها فوضوية ونافية للإبداع ، ومفضية إلى التفكير ورمزها **دى سك** و **بليك** و **السيريوالية** و **جان جينيه** . ولكن مع تطور فكره انتهى إلى عدم كفاية هذه الخصائص ، فقد أضاف إليها الرغبة في الكشف عن استبطان موحدة تعبر الحدود وتخلق الفجوات ، وتحقق مباشرة معرفية جديدة للعقل-بيد أن هذه المعرفة محكومة بتشكك معرفي وأنطولوجي . ومن هنا الفارق بين الحداثة وما بعد الحداثة . فبينما خلقت الحداثة لنفسها إشكالا من السلطة الفنية؛ إذ ما بعد الحداثة تنجّه نحو الفوضى الفنية ، ومن ثم إلى اللامركزية . وهذه اللامركزية تلقي إلى عالم ما بعد الحداثة، وهو يتميز بسمتين : اللاتعريف

الجنسي للفن بدلا من **هرمنوطيقا** الفن ولهذا فإن ما يميز ما بعد الحداثة ، في رأي **سوتاج** ، هو الهروب من التأويل . والمطلوب من الفن بعد ذلك لكي يحقق هذا الهروب من التأويل ألا يكون فنا من أجل مقاومة التأويل وهذا هو الفاصل بين الحداثة وما بعد الحداثة ، ذلك أن الفن الحديث يشير إلى المعنى العميق الكامن وراء ما هو سطحي .

أما **ريتشارد واسن** Richard Wasson فقد عرض وجهة نظره لما بعد الحداثة في منتصف الستينيات ، في مقال له بعنوان « **ملاحظات عن استبطان جديدة** » (١٩٦٩) ، حيث يرى أن ما بعد الحداثة تمرد على الحداثة . ويمثل هذا التمرد **ايريس مردوخ** و **الآن روب جرييه** و **جون بارث** ، والفكرة المحورية لديهم تدور على التشكك في الاستبطان الحديثة والمعاني الحديثة وبالأدات « **المجاز** » كحقيقة مجاوزة لما هو عقلاني ، كما تدور على ضرورة استعادة العالم الخارجي لموضوعيته بحيث يمتنع أن يكون جزءا من الوعي الذاتي على نحو ما هو وارد عند المحدثين ، وعلى ضرورة المحافظة على المسافة بين الذات والموضوع مع حذف المجاز الذي هو من أسباب هذه المسافة . ونتيجة ذلك أن الوحدة بين الذات والموضوع وهم ، ومن هذه الزاوية فإن **واسن** يرفض **سارتر** لأن شدة في رواياته وحدة خفية بين الذات والموضوع ، لأن البطل يمتلك العالم .

ويرى **جيرالد جراف** Gerald graff في كتابه « **أسطورة اختراق ما بعد الحداثة** » (١٩٧٣) أن ما بعد الحداثة لا عقلانية ، لأنها ترفض التحليل والتأويل بدعوى أنها يردن الفن إلى مجردات ويحيدان طاقاته المحررة . ومن ثم فإنها ثقافة مضادة ، وتضرب عن أمة ثقافية عميقة أو بالأحرى عن أزمة أنطولوجية تدور على . ٤٤

والمحاياة . وإلّا تعين مصطلح استعاره إيهاب حسن من مبدأ اللاتعين لهينفبرج ، ويعنى عنده فقدان الأساس الانطولوجى ومن ثم يسمح بيزورج الأشكال السحرية والتصوف وفقدان الأنا والتثبيت . أما المحايية فهي خالية من أى أثر دينى إذ يقصد منها قدرة العقل على التأثير فى الذات وفى العالم ، ومن ثم يصعب مباشرة بيته ذاته . ومع غياب المراكز الانطولوجية يبدع الإنسان ذاته وعالمه بفضل لفه منفصلة عن عالم الأشياء . وذلك فالمحاياة تنتج نحو « التوحيد » و « الكوكبية » .

وسط هذه الأمشاج من تعريفات ما بعد الحداثة ماذا يبقى ؟ تبقى فى الصدارة مقولتان : اللاعقلانية واللا تاويل . والمقولتان لا تفتقران ، فالعقل لا يقف ضد العقل يقف ضد التاويل . فالعقل وإن كان جزءاً من العالم إلا أنه مجاوز لهذا العالم ، إذ هو يعى العالم بينما لا يعى ذاته . وهو فى وعيه بالعالم ليس منفصلاً عنه ، ومن ثم فهو مشارك فى صياغة هذا العالم . وهذه الصياغة تتمتع معها رؤية العالم كما هو فى حقيقته ، وبالتالي فليس من المقبول القول بأن العقل يصف العالم وإنما المقبول القول بأن العقل « يؤول » العالم ، أى أنه ليس مجرد لوح مصقول « يسجل » معطيات العالم ، وإنما قوة فاعلة . ولهذا يمكن القول بأن الصراع بين الحداثة وما بعد الحداثة يدور على قبول « التاويل » أو رفضه .

وإذا كان رفض التاويل هو العلامة المميزة لما بعد

الحداثة ، فيمكن القول بأن ثمة علاقة عضوية بين ما بعد الحداثة والاصولوية الدينية ، فالاصولوية الدينية ترفض تاويل النص الدينى لأنها تلتزم بحرفيته . ويلزم من رفض التاويل إنكار التعددية لأن التعددية تنقض إلى النسبية ، والنسبية تافية للدوجماطيقية ، لأن الدوجماطيقية توهم امتلاك الحقيقة المطلقة . ونحن ندلل على ما نقول بثلاث أصوليات : اليهودية والمسيحية والإسلام .

الاصولوية اليهودية متمثلة فى « جوسن أمونيم »^(١) التى تأسست بعد حرب ١٩٦٧ وانتعشت بعد ١٩٧٣ ورفضت معاهدة كامب ديفيد لأنها ترى أن إسرائيل دولة « مقدسة » ، ومن ثم فالتنازل عن أى جزء من الأرض « هرطقة » لأن أى جزء هو منحة من الله . وهذه القداسة ليست مبررة فقط إلى الحكمة الإلهية وإنما أيضاً إلى الدم اليهودى الذى أهدر فى الحروب من أجل الدفاع عن إسرائيل .

والاصولوية المسيحية متمثلة فى « الغالبية الأخلاقية » التى أسسها القس « جيرى فولول » فى عام ١٩٧٩ . ولكن إرهابياتها بدأت فى العشرينيات من هذا القرن بسبب تصورهما أن الحداثة قد أضفت الأسس الإنجيلية للحضارة الأمريكية ، وأن مقولة « التطور » مهددة للدين ، ومن ثم فالصراع حتمى بين الحداثة والاصولوية^(٢) .

(1) D. Bell, The Coming of The Industrial Society, Penguin, 1973, p. 12-14.

(2) F. Fukuyama, The End of History, The International Interest, Summer, 1989, p. 18

(3) Hegel, Introduction to the Lectures on the History of Philosophy, Clarendon Press, Oxford, 1987, P. 23.

(4) Nietzsche, Beyond Good and Evil, Pretace.

(5) Heidegger, Letter on Humanism, in m. H. Basic writings, ed, D.F. Krell (San Francisco pp. 193-242)

(6) Antoun and Hegland (Editors), Religious Resurgence, Syracuse Univ. Press, 1987, pp. 169-181.

(7) G. M. Marsden, Fundamentalism and American Culture, Oxford Univ. Press, 1980, pp. 3-8.

ما بعد الحداثة

الاستطيقا والسياسة مواقف أيديولوجية في جلد « ما بعد الحداثة »

فلو نظرنا إلى حركة « ما بعد الحداثة » في المجالات الفنية المختلفة وما فيها من تنوعات شديدة الاختلاف ، سوف نتساءل عن العامل المشترك الذى يجعلنا نضعها كلها تحت مسمى واحد « ما بعد الحداثة » . ولكننا إذا امعنا النظر نجد - وإن تعددت الأساليب وتوسعت المجالات - أنها دائما تتوحد تحت شعار الرفض لما هو معترف به ومُؤكَّن (أو مُكرَّس Canon) .

فحركة « ما بعد الحداثة » ظهرت عندما أصبحت « الحداثة الكلاسيكية » مقبولة في الجامعات والمتاحف وفي الحياة العامة ، على صورة « رد فعل » .

ففى مجال السينما مثلا نجد أن انشقاق « جودان » عن الحركة الحديثة الفنية (هيتشكوك ، بيرجرمان ، فليليني ، كيروساوا) وأد في السبعينيات سلسلة ردود فعل ضد هذا الانشقاق نفسه ؛ كانت نتيجتها مثلا تطور

إشكالية « ما بعد الحداثة » (Postmodernism) هى في المقام الأول ذات طابع جمالي Aesthetic وسياسي في آن واحد . ومهما تعددت أوجهها وتنوعت ، نجد محورها الأساسي يدور حول المنظور التاريخي للشعوب وعلاقة « اللحظة الاجتماعية » (Social moment) ، التي نعيشها الآن ، بالمفاهيم السياسية .

وهذا الربط بين العلاقات الاجتماعية وفكرة الحداثة ، يعطى لثقافة « ما بعد الحداثة » بعداً مختلفاً عما يطلق عليه البعض اسم « المجتمع الاستهلاكي » (Consumr Society) الذي هو محصلة للمجتمع الرأسمالي ، ومن هنا وجب علينا أن نقف وقفة سريعة نتسائل فيها عن أوجه التشابه والتناقض بين « الحداثة الكلاسيكية » وحركة « ما بعد الحداثة » ، والتي يلخصها لنا فريدريك جيمسون في أن كلاً من الحركتين يعبران عن « رد فعل » لما قبلهما .

جديد ومثير في مجال التجريب والفيديو . وهذا ما حدث أيضاً في موسيقى « فيسل جلاس وقيرى رايلي » و « الموجة الجديدة في « الروك » التي تختلف اختلافاً كبيراً عن سابقتها « الديسكو » و « الروك البراق » (Glitter Rock) .

إن الجمع ما بين الفيلم والموسيقى هنا هو نوع من « المنطق التاريخي » (Historical Logic) لتطور الأحداث من انفصال الحديث عن القديم ، والأحدث عن سلفه .

أما في مجال الرواية فيصعب على الناقد كثيراً تجميع كل أنواع الرواية الحديثة تحت شعار « ما بعد الحداثة » ، وذلك لتشعب الاتجاهات الفنية الحديثة واختلافها . فكيف نجمع بين أعمال « بوروه » (Burroughs) و « بينشون » (Pynchon) و « إسماعيل ريد » (Ishmael Reed) و « بيكيت » (Beckett) وبين الرواية الفرنسية الجديدة (Nouveau roman) وما بعدها من « الرواية غير الخيالية » (Nonfictional Novel) و « القصة الجديدة » (New Narrative) وإن كان ما يجمع بين كل هؤلاء هو التحلل في « تسلسل الحكاية » (Linear Narrative) ورفض « للواقع التمثيلي » (Representation) والثورة على أيديولوجية القص .

ولكن من الواضح أن أكثر المجالات تأثراً بـ « ما بعد الحداثة » هي مجال العمارة . ففي رأي فريدريك جيمسون لا يوجد مجال أبرز موت الحداثة كمجال العمارة ، حيث دار حوله الكثير من الجدال النظري والعمل على حد سواء^(٦) . والمحور الأساسي الذي يرتكز عليه الذين يهاجمون ما يسمونه بالعمارة الحديثة ذات

الأبعاد الدولية هي : إفلاس ضخامة مبادئها (والتي هي أشبه بالنصت) ، فشل برنامجها « المثالي » (Utopian) . [والمتمثل في تغيير الحياة الاجتماعية عن طريق تمويل المساحات] ، انتصار الصنفية عن طريق استبدادية الحاكم ، وأخيراً تدمير العمارة الحديثة لما قبلها بأشكالها الهندسية الزجاجة العالية منفصلة عما حولها من البيئة المحيطة حتى جعلتها أرضاً غير منتقمة لشيء (No Man's Land) .

ومن هنا نجد أن لفن العمارة بالذات رتيباً سياسياً وأصداء لا يمكن تجاهلها كما يحدث أحياناً في الفنون الأخرى .

وفي مجال العمارة - كغيرها من المجالات الثقافية المختلفة - لا نجد ما يجمع شمل تعددية الاتجاهات فيها . فمنها ما يذكرنا بالعصر الباروكي (مثال ميتشال جرافتر) ومنها ما يتبع منهج الروكوكو أو الكلاسيكية أو الكلاسيكية الحديثة (كما هو الحال في المعماري روسي ودي يوزيمبارك) . وفي رأي فريدريك جيمسون أن هذا التنوع بالذات هو إحدى العلامات البارزة في حضارة ما بعد الحداثة . وعلى العموم يحدد لنا الكاتب أربع وجهات نظر يدور حولها مواقف النقاد : أولها - موقف مضاد لمرحلة الحداثة وهجومى عليها وترحيب شديد لما يأتي بعدها ، كما نجد في نقد إيهاب حسن في بدايات هذه المرحلة واعتبار « ما بعد الحداثة » أكثر قرابة من نظريات ما بعد البنائية وهو أيضاً مراقف مضاد في طبيعته للحضارة الغربية المتأنيضية .

وقد اعتبرها إيهاب حسن إحدى بدايات فكر ووجود جديدين في هذا العالم . وإيضاً يواكب هذه النظرية احتفاء

حركة التنوير في القرن الثامن عشر التي تدعو إلى تميم الفكر البرجوازي مع الاحتفاظ بالروح الليبرالية .

يرجع فريدريك جيمسون أن مواقف هابرماس من البرجوازية هو بسبب عدم انتمائه لدولة يقم فيها الفكر اليساري كما هو الحال في أمريكا .

اما وجهة النظر الرابعة والأخيرة ، فتتلخص في أن حركة ما بعد الحداثة ما هي إلا تكثيف وتأكيد لفكرة الإبداع . فمثلاً يعتبر البعض ومنهم « جان - فرانسوا ليوتارد » أن مبدعى فترة ما بعد الحداثة ما هم إلا أداة لإعادة روح الحداثة الكلاسيكية وفكرها في المستقبل القريب .

وخاتماً يرى المؤلف أن كل المواقف السابق ذكرها ، والتي أخذت طابعا سياسيا في جوهرها ، إنما تسعى لفرض أحكام أخلاقية مسبقة في المقام الأول ، على الرغم من تناقض المواقف الأربعة (السابق ذكرها) وتباينها من التأييد إلى نقيض الهجوم .

ويرى جيمسون أنه عند تناول مثل هذه القضية المثيرة يجب على الناقد التعامل مع جدل « ما بعد الحداثة » بدون إحماء فكرة « الخير والشر » عليها ، لأنه عند صدور الأحكام على أيديولوجيات ما بعد الحداثة فإننا بالضرورة نصدر أحكاماً على أنفسنا إذ أننا نعيش هذه الحقبة الزمنية والتاريخية وننتسب إليها .

نجد أيضا أن الكاتب يدعو النقاد الآخرين إلى عدم الاستسلام لإغراء إدانة « ما بعد الحداثة » على أنها مظهر من مظاهر الانحلال النهائي ، كما يدعونهم في المقابل إلى عدم المغالاة في أخذ موقف متفانل مبالغ فيه . وإنما يرى الناقد فريدريك جيمسون أنه يمكننا تقييم نتائج

هؤلاء النقاد بالتقدم التكنولوجي الحديث ، وهو ما يبرهن مرة أخرى على العلاقة الحميمة التي تجمع بين حركة ما بعد الحداثة والفكر السياسي في مجتمع « ما بعد الحداثة » .

أما الركيزة الثانية التي تحدد معالم « ما بعد الحداثة » فهي ظهور بعض الكتاب مثل هيلتون كرايمر وهو صاحب مجلة ثقافية باسم المعيار الجديد (The New Criterion) وفيها يؤكد أهمية الرجوع إلى كنف الحداثيين والتخل عن مهارات بعض المبدعين ، والدعوة إلى الأخذ بمواقف أكثر تقليدية ومحافظة ، وفي سبيل ذلك يعيد كرايمر رسم هؤلاء الحداثيين بدءاً من إبسن إلى لورنس وفان جوخ ، إلى جاكسون بولاك في صورة أكثر وداعة وأقل هجوماً على المجتمع البرجوازي مما كانوا عليه فعلاً .

ويرى فريدريك جيمسون أن الهدف من صدور مثل هذه المجلة في المقام الأول هو هدف سياسي ، بحيث يبدو وكأن حركة « ما بعد الحداثة » هي السبب الرئيسي للانحلال الأخلاقي والديني والأسرى في المجتمع . ويعلل الكاتب سبب التجاء الجهات التقليدية إلى مثل هذه الأساليب ، باكتشافها أن أساليب القمع التقليدية لا تنفع في معظم الأحيان ، وهذا ما قد ثبت صحتة في فترة « المكارثية » (Mac Cathism) في أمريكا وفشل الحرب الفيتنامية وغير ذلك .

ولكن يقابل هذا الموقف السلبي حركة براسها يورجين هابرماس وفيها يؤكد أهمية المثل العليا في نظرية الحداثة وهنا يشترك هابرماس مع أدورنو في رفض « القوة المثالية » (Utopian Power) التي تتميز بها حركة الحداثة . على هذا النحو يلتزم هابرماس بأيديولوجيات

حضرارتنا الحديثة من خلال رؤيتنا لإعادة نظام بناء
الرأسمالية .

وأخيراً يرى الكاتب ما يميز « ما بعد الحداثة » هو
الاتجاه إلى ثقافة شعبية تنتفي فيها ادعاءات الحداثة
التخصصية والفردية ، ونجد ذلك واضحاً في فن العمارة
حيث تندمج عمارة « ما بعد الحداثة » مع ما حولها من

هامش :

١ - هذه المقالة مأخوذة من كتاب :

Fredric Jameson, (The Ideologies Of Theory: Essays 1971-1986) Theory and History Of Literature ed. Wlad Godzich and Jochen Schulte-Sasse, vol. 49 (Minneapolis: Univ Of Minnesota Press, 1988), pp. 103-113.

٢ - لمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع انظر :

Robert Venturi, Learning From Las Vegas (1971).

Christopher Jeucks and Pier Paolo, after Modern architecture

ومعهم أيضاً في كوربوسير (Le Corbusier) درابت ومايلر من المعارضين لكل ما هو حديث في العمارة ذات الطابع الدولي .

عن المؤلف :

● فريدريك جيمسون واحد من أبرز النقاد الأمريكيين المعاصرين ، وهو معروف بكتاباتة الشاملة المتنوعة حول الأدب والنظرية
الأدبية والفنون عامة والسيميّا خاصة ، وقد انطلقت هذه الكتابات من رؤية ماركسية . قام « جيمسون » بالتدريس في عدة جامعات
أمريكية منها : هارفارد وكاليفورنيا وييل وديك ، ويشارك الآن في إصدار جريدة النص الاجتماعي Social Text التي تهتم بالقضايا
النظرية والثقافية والأيدولوجية ، وقد عكست مشاركة « جيمسون » في هذه الجريدة اهتماما ملحوظا بأدب العالم الثالث ، خاصة في
ارتباطه بالقضايا المتغيرة في عصر الرأسمالية متعددة القيمات .

من أبرز مؤلفات جيمسون : سارتر أصول الأسلوب Sartre: Origins of The Style عام ١٩٦١ ، والماركسية والشكل Marxism and the Form عام ١٩٧١ ، وسجن اللغة Prison-House of Language عام ١٩٧٢ والوعي السياسي Political Unconscious الذي يدور حول
الرواية بوصفها فعلاً رمزياً اجتماعياً . فضلاً عن الكتاب الذي يعدّه الآن للنشر تحت عنوان : شارات المرئي Signatures of the Visible .
وما دفتاه هنا عرض وتلخيص لكتابه الأساسي حول ما بعد الحداثة Postmodernity .

رسم الخط الفاصل قراءة في كتاب فردريك جيمسون « ما بعد الحداثة »

الناقد والمُنظّر الأكبر سناً إلى حد ما ، والذي كان يدرس من قبل في جامعة «ييل» ، ويدرس الآن في جامعة «دوك» .

« جيمسون » مؤلف لعدد من الدراسات البارزة ، خاصة « الماركسية والشكل » (١٩٧١) ، و« اللاوعي السياسي » (١٩٨١) ، المعنيتين بصوغ نظرية ماركسية عن الأدب . على أنه مشهور ، على الأوجه ، بمقال نشر في مجلة «نيو ليفت ريفيو» في عام ١٩٨٤ تحت عنوان « ما بعد الحداثة ، أو المنطق الثقافي لرأسمالية أياضا » . وباستثناء كتاب « جان — فرانسوا ليوتار » :

الماركسية ، كما يعلم الجميع ، ماتت ، ولذا فمن دواعي الاستغراب كل ذلك الذي تبديه على المستوى الثقافي من إشارات الحياة . لقد قوبل ترفيع «تيري إيجلتون» مؤخراً إلى الأستاذية في جامعة « أكسفورد » بسخط عارم ، خاصة بسبب الاعتراف الأكاديمي الذي خلعه هذا الترفيع على ماركس غزير الإنتاج ، وغير مبال إلى التبريرية . على أن المحاولات التي بذلت لتوجيه نقد جاد إلى عمل «إيجلتون» ، خلافا للشتم الرخيصة ، كانت نادرة^(١) . و« إيجلتون » ليس غير واحد من عدد من الماركسيين البارزين في حقل الدراسات الثقافية . ونظيره الأشهر عبر الأطلس هو «فردريك جيمسون» ،

يعتبر « إريكس كالبينيكوس » ، الذي ولد في «زيميلوي» في عام ١٩٥٠ . وأحد من الكتاب الماركسيين البريطانيين البارزين المهتمين بالتيارات الفكرية المعاصرة وباتجاهات التطور الاجتماعي — الاقتصادي والسياسي في عالم اليوم . وهو كاتب غزير الإنتاج ، من بين أعماله الأخيرة : « ما بعد الحداثة : نقد ماركسي » (١٩٨٩) ، و« لار الفكرية : الماركسية والثورات الأوروبية الشرقية » (١٩٩١) . وهو محاضر في العلوم السياسية بجامعة «نيورك» رئيس تحرير مساعد لـ «إنترنشنال سوشاليزم» البريطانية التي ظهر هذا المقال في عددها الأخير (شتاء ١٩٩١ — ١٩٩٢) .

(٢) النظريات الاجتماعية التي تؤكد أن الرأسمالية الصناعية قد حل محلها « مجتمع بعد صناعي » لا تنطبق عليه التناقضات الطباقية بين البروجوازية والبروليتاريا^(٤) .

وتتمثل مساهمة « ليوتار » المميزة في القول بأن هذه الظواهر الثلاث كلها ترتبط فيما بينها ، وإنما كلها تعبر عن سقوط الرؤى الكبرى ، أي فلسفات التاريخ التي بلغت الذروة عند « هيجل » و « ماركس » ، والتي حاولت دمج مجمل الوجود الإنساني في نمط ذي معنى تتحد فيه المعرفة والتحرير ، العقل والحرية . وقد أفرزت « الرؤى الكبرى » (معتدل أو شليتر) (النازي) و (معسكرات الاعتقال والسفرة الستالينية في أرخبيل جولاغ) . وتعتبر ما بعد الحداثة عن المفهوم الذي يذهب إلى أن من الضروري « حوض حرب ضد الكلية » ، والإعلاء بدلا من ذلك ، من شأن فنون وعلم المجتمع بعد الصناعي ، والتي تتمثل فكرتها الرئيسية في التجزئة بدلا من التماسك^(٥) .

ولابد من أن يكون واضحا أن حجج « ليوتار » لا يمكن للماركسيين ببساطة تبنيها بشكل غير انتقادي — فهي بصرف النظر عن أي شيء آخر تتضمن إعادة صياغة للنظرية الليبرالية القديمة المعروفة عن الشمولية ، ذات الأهمية المحورية لدعاية الحرب الباردة الغربية ، والتي تذهب إلى أن الماركسية والفاشية قد انبثقتا من جذور واحدة ، وأن الكارثة سوف تعقب أية محاولة للتخلص من السوق الحرة . إلا أنه ، كما تكشف ، كانت هناك طريقتان رئيسيتان لرد فعل المثقفين اليساريين على « ما بعد الحداثة » . فقد تمثل رد الفعل الأول في الرفض الصريح : ولعل النموذج الأكثر تميزا لهذه الاستراتيجية هو كتاب « خطاب الحداثة

الحالة بعد الحداثيّة » ، فربما كان ذلك المقال المحاولة الأوسع نفوذا لصوغ الفكرة التي تذهب إلى أننا نحيا في عصر « بعد حداثي » جديد بشكل مميز — وهي فكرة أصبحت حقيقة مقدسة عن قسم واسع من « الانتلجنسيا » الغربية في الثمانينيات . وكان مقال « جيمسون » نقطة مرجعية رئيسية بالنسبة للادبيات الأكاديمية الواسعة التي انتشرت بشكل رئيسي في الولايات المتحدة حول هذا الموضوع ، والتي تشمل أيضا مجلدا يتضمن أبحاثا مكرسة لمناقشة وجهات نظره^(٦) . وقد أعيد الآن نشر المقال إلى جانب كتابات أخرى لجيمسون ، حول ما بعد الحداثة ، في الكتاب الذي نعرض له ، الأمر الذي يتيح فرصة مفيدة للنظر في عمله^(٧) .

ولكن لنقل أولا كلمة عن ما بعد الحداثة . إن المصطلح يستوعب ثلاث تطورات مرتبطة :

(١) رد الفعل الجمالي على الحداثة الرفيعة ، والذي يربط على مدار السنوات الخمس والعشرين الماضية ، والذي يمكن رصده في عدد من الوسائط ، خاصة في العمارة ، حيث حلت الزخرفية والإحالة التاريخية محل الكتل الصلبة التي تناطح السحاب ، المميزة لزمن ما بعد الحرب (العالية الثانية) ، إلا أن بالإمكان رصده أيضا في الرسم والأدب .

(٢) الأفكار الفلسفية المرتبطة بجماعة المفكرين الفرنسيين في الستينيات المجموعين ما تحت أسم ما بعد البنيوية ، خاصة جيل « دولوز » و « جاك ديريدا » والراحل « ميشيل فوكو » ، والذين يجمع بينهم نفى وجود أي واقع مستقل عن الفكر واللغة الإنسانيين ، ونفى أي تماسك واستقلال للشخص الفرد .

الفلسفي ، (١٩٨٥) للفيلسوف والمثقف الاجتماعي الألماني يورجين هابيرماس ، والذي يقدم نقداً ساحقاً لما بعد البنيوية ومقدماتها في كتابات نيتشه وهابيجر ، وقد اتبعت المسار نفسه وإن كان من منظور ماركسي أكثر أرثوذكسيه بكثير ، كما فعل كريستوفر نوريس^(٧)

أما النهج الثاني فقد سلكه جيمسون « نهج : إن لم يكن بوسعك ضربه للتعظيم إليه » ، « نهج إدماج أفكار رئيسية بعد حداثة في النظرية الماركسية ، معاملة يونسفا رسداً دقيقاً بصورة جزئية لظواهر واقعية »^(٨) ، ويخلص « جيمسون » نفسه هذه الاستراتيجية في نهاية كتابه :

(بين الحين والآخر كنت أشعر بالضجر من شعلي « ما بعد الحداثة » ، شأني في ذلك شأن أي إنسان آخر ، إلا أنني عندما كنت أميل إلى الأسف لتواضعي معه ، والأسف لإساءات استخدامه وسمعه المفاضحة ، وعندما كنت أميل إلى أن استنتج على مضض أنه يثير مشكلات أكثر من تلك التي يحلها ، كنت أتوقف لاتعامل عما إذا كان بإمكان أي مفهوم آخر إبراز القضايا بعقل هذه الطريقة الفعالة والمقصدة^(٩))

« والاستراتيجية البلاغية للصفحات السابقة تتضمن تجربة ، أي محاولة لمعرفة ما إذا كان ليس بوسع المرء ، من خلال منهجية ما هو منهجي بشكل حازم ، وإضفاء طابع تاريخي على ما هو غير تاريخي بشكل حازم ، تطويله ، وشق طريق تاريخي للتفكير في ذلك على الأقل .

« يجب أن نسمى النظام » : أن ذروة الستينيات هذه تجد بعثاً غير متوقع في المناقشة الدائرة حول « ما بعد الحداثة » .^(٨)

وبشكل ملموس أكثر ، فإن « جيمسون » يرى أنه يجب النظر إلى « ما بعد الحداثة » على أنها الفن المميز لمرحلة خاصة من مراحل التطور الرأسمالي . فالرأسمالية الآن ، بالفعل ، في مرحلتها الثالثة . والمرحلة الأولى ، مرحلة الرأسمالية الكلاسيكية أو التنافسية ، كان لها نظير ثقافي في واقعية روائعي القرن التاسع عشر الكبار « بلزك » ، « ديكنز » ، « تولستوي » . وأدت الرأسمالية الاحتكارية إلى ظهور حداثة أوائل القرن العشرين ، حداثة « بيكاسو » و « جويس » ، و « لوكورويو » . أما الآن ، فإننا نحيا في العصر الذي يسميه « جيمسون » بعصر « رأسمالية أيماننا أو الرأسمالية المتعددة الجنسيات أو الاستهلاكية » . وهو يستقي هذا التقسيم للعمود من عمل التروتسكي البلجيكي « أرنست ماندل » ، الذي « نظر » كتابه « رأسمالية أيماننا » ، لأول مرة لمرحلة ثالثة للرأسمالية من منظور ماركسي بشكل صالح للاستعمال . وهذا هو ما جعل الأفكار الخاصة عن « ما بعد الحداثة » ممكنة ، ولذا فيجب فهمها على أنها محاولة لتتظير المنطق المحدد للإنتاج الثقافي لتلك المرحلة الثالثة .

وفي الأقسام الاستهلاكية الرائعة لقالة المنشور في عام ١٩٨٤ ، يستخدم « جيمسون » عمل « اندى وور هول » بشكل خاص لتبني ما يعتبره السمات المميزة للفن بعد الحداثة : « اندعام جديد للعصق » . « ذبول تحريك العواطف » ؛ تجزئة الذات ؛ اختزال

البورجوازي ، على أن الفن بعد الحدائي إنما يتميز على وجه التحديد بواقع أن « المسافة بوجه عام (بما في ذلك « المسافة النقدية » بوجه خاص) قد أقيمت بشكل محدد للغاية » ، وهو تطور يتطابق مع الطريقة التي ، من خلالها ، « ينتهي التوسع الضخم الجديد لرأس المال المتعدد الجنسيات إلى اختراق تلك الجيوب قبل الرأسمالية عينها واستعمارها (الطبية واللاوعي) التي منحت مرتكزات خارج — أرضية وأرشميديسية للفعالية النقدية » ، وهكذا يعتبر (جيمسون) مفهوم ما بعد الحدائت مفهومًا مفيدًا لأنه يمتلك « لحظة حقيقة » أي « كل هذا المجال الجديد الأصلي مفيدًا لأنه يمتلك « لحظة حقيقة » أي ، « كل هذا المجال الجديد الأصلي المؤدى إلى التفسخ والإجباط بشكل غير عادي » ، مجال رأسمالية أيا مانا^(١) .

ويطور جيمسون نقاشه ببلاغة ورفاه لا يمكنني نقلهما هنا ولا يمكن استيعابهما إلا بقراءة بحث الأصل عن ما بعد الحدائت والمشكلة هي أن هناك الكثير مما يمكن منازعته في كل من حدى العلالة التي يراها ، أي رأسمالية أيا مانا والفن بعد الحدائت . ففي المقام الأول ، وأيا كان رأى المرء في كتاب ماندل « رأسمالية أيا مانا » ، فإنه معنى بتقديم تفسير لرواج ما بعد الحرب (العالمية الثانية) الذي جربته الرأسمالية الغربية ورحلة الأزمات التي دخلتها فيما بعد في أواخر الستينيات . لكن التسعينيات ، كما أشار إلى ذلك مايك ديفيز ، هي بالتحديد اللحظة التي يرى فيها جيمسون انبثاق الفن بعد الحديث ، وبالإضافة إلى ذلك ، فإنه يشخص رأسمالية أيا مانا اليوم على أنها تشهد توسعًا لا أزمة^(٢) ولا يريد جيمسون على انتقادات ديفيز إلا بشكل جد

الماضي إلى مصدر لخلل لا نهاية لها من القطع الفنية المتنوعة ، كما في الميل إلى الأساليب الارتجاعية الراضية ، وما يسميه بـ « فيلم الحزن إلى الماضي » ؛ معاشية انضمامية للعالم يحل فيها « التصور المتوقد للاختلاف الجذري » محل أي إحساس بملاقات تلعب دورًا ترميديًا ؛ « انقضاء مهلوس جديد غريب » تجاه « قفزة لا مثيل لها إلى اغتراب الحياة اليومية في المدينة » .

يرى « جيمسون » أن هذه الخصائص للفن المعاصر لا يمكن فهمها إلا في سياق رأسمالية أيا مانا : « انتهى شكل لرأس المال يظهر حتى الآن ، توسع ضخم لرأس المال في مناطق كانت حتى الآن لا تعرف الاقتصاد السلس . وهكذا فإن رأسمالية أيا مانا هذه الأكثر نقاء تزيل جيوب التنظيم قبل الرأسمالي التي كانت تتسامح معها حتى الآن ، وتستغلها بشكل خراجي . ويميل المرء إلى الحديث في هذا الصدد عن اختراق واستعمار جديدين وأصيلين من الناحية التاريخية للطبيعة واللاوعي : أي تدمير زراعة العالم الثالث قبل الرأسمالية عن طريق الثورة الخضراء ، وصعود صناعة وسائل الإعلام والإعلان^(٣) .

ويمثل أحد السبل لتلخيص الصلة التي يراها « جيمسون » بين رأسمالية أيا مانا وما بعد الحدائت في فكرة « المسافة النقدية » . فالمرحلة الأسبق للفن البورجوازي قد حافظت دائمًا على مسافة معينة بين الإنتاج الثقافي والمجتمع البورجوازي : فقد سعى الواقعين إلى اختراق مظاهر الحياة اليومية والتوصل إلى مفهوم معين عن الكل الاجتماعي ؛ والحدائثين خلقوا عبادة للعمل الفني نفسه ، مشيدين بلفصانه عن المؤلف

أنه ، بشكل نموذجي أكثر . يسعى إلى تمييز الأعمال الفنية بعد الحداثية عن الأعمال الحداثية ليس من زاوية بنيتها الشكلية أساساً ، وإنما من زاوية علاقتها بالمجتمع ومفهومها عنه .

وهكذا يرى جيمسون (متبعاً هنا فكرة لبري أندرسون) :

« إن الحداثة يجب النظر إليها إذاً على أنها تطابق بشكل فريد مع لحظة متغلوة في التطور الاجتماعي ، أو مع ما وصفه أرنست بلوخ «تزامن غير المتزامن» ، تعيش حقائق من لحظات تاريخية مختلفة جندياً — الحرف البدوي إلى جانب الكارتيلات الكبرى ، حقول الفلاحين التي لا تبعد عنها كثيراً مصانع كروب أو أحد مصانع فورد»^(١٧) .

وبالمقابل ، على أية حال ، فإن « ما بعد الحداثة حداثية أكثر من الحداثة نفسها ، لأنه في رأسمالية إيماننا :

« ينحصر الحديث ويمحو القديم تماماً . إذ يجري إلغاء الطبيعة جنباً إلى جنب الريف التقليدي والزراعة التقليدية ، بل إن الآثار التاريخية الباقية ، التي أصبحت الآن كلها مفسولة من التراب ، تصبح مظاهر لامعة للماضى ، لا بقاء له . فالآن كل شيء جديد ، إلا أنه للسبب نفسه ، فإن مقولة الجديد نفسها تفقد معناها وتصبح نوعاً من موروث حداثي»^(١٨) .

يبدو لي هنا أن جيمسون يتطلع إلى شيء ما (وإن كان من المبالغة ، كما هو واضح ، القول بأن الرأسمالية قد ألغت الطبيعة ، مثلاً هو من الصعب ، على أقل تقدير ،

تسرع ومستخف . وبشكل أعم ، فإنه عبر كل هذا المجلد لا يكاد يبذل أى جهد لتطوير فكرة « الرأسمالية المتعددة الجنسيات » أو البرهنة عليها . وقد بذل آخرون جهداً أكثر جدية لعمل ذلك . ولا شك أن أهم مثال للمثل هذا العمل هو عمل المنظر الحضري الماركسي ديفيد هارلي ، الذى يستخدم المفهوم الرائج عن « التراكم المرن » سعياً إلى تمييز الأساس الاقتصادي لـ « حالة ما بعد الحداثة » ، مع أنه يجب الإشارة إلى أن هارلي يتردد في وصف « التراكم المرن » بأنه مرحلة جديدة متميزة للتوسع الرأسمالي ويشدد على عدم استقرار وهشاشة الاقتصاد العالمى المعاصر^(١٩) . وهذا الحذر مشروع : فالتدويل الأعظم لرأس المال على مدار الجيل الماضى لا يمثل بحال من الأحوال تحقيق الاستقرار للرأسمالية ، بل إنه لا يؤدي إلا إلى احتداد تناقضاتها الداخلية . وهذا زعم لا يقدم جيمسون حجة ولا برهاناً لتفنيده^(٢٠) .

وكما يمكن للمرء أن يتوقع فإن لديه كلاماً أكثر بكثير عن طبيعة الفن بعد الحداثي : ولكن حتى هنا أيضاً يفضل جيمسون في إثبات زعمه الأساسى ، ألا وهو أن هناك قطعة حاسمة تفصل ما بعد الحداثة عن الحداثة . فالفن الحداثي ، كما يبين يوجين لان ، يتميز بأربع سمات هيكلية — « الوعي الذاتى الجمالى أو الانعكاس الذاتى » و « التزامن والتجاور في «المونتاچ» و « المفارقة والانتباس وانعدام اليقين » و « نزح الطابع الإنسانى » وزوال الذات الفردية المتكاملة أو زوال الشخصية»^(٢١) . وعادة ما ينسب دعاء فن بعد حداثي بشكل متميز سمة أو أكثر من سمات الحداثة هذه إلى أعمال يريدون الزعم بأنها بعد حداثي^(٢٢) . وبما يؤسف له أن جيمسون ليس فوق مثل هذه المناورات^(٢٣) . إلا

نوع من ابتذال الأفكار والموضوعات الرئيسية الحديثة .
وانا لا أفكر هنا في مجرد ظهور صور حديثة في وسائل
الإعلام الجماهيرى — وإن كانت الكلمات تخون
أحيانا ، مثلما حدث حينما واجهت استخدام صورة
فوتوغرافية تركيكية شهيرة لمنظر البروليت كوت (الثقافة
البروليتارية) أو سييب بريك في بيع الرانجر جينز .
وتتمثل إحدى السمات المميزة للموجة الكبرى للأعمال
الحديثة في أواخر القرن الماضى في تنمية انفصال ساخر
معين عن الواقع : لقد جرى تجريد العالم من أية أهمية
أصيلة ، وجرى معاملته بوصفه وسيلة لسمى الفنان إلى
التعبير عن نفسه^(٢٠) . وهذا الانفصال عن العالم يساعد
على فهم التباس الدلائل السياسى ، انفتاحها لغاشيين
مثل سيلين ولماركسيين مثل بويخت . لكن السفرية ، في
الثقافة المعاصرة ، قد كتبت عن أن تكون ملكية لفئة فنية
صغيرة وصارت ظاهرة جماهيرية ، يتأسسها لفيف واسع
من « الطبقة المتوسطة الجديدة » من المديرين والمهنيين
الذين يبدو الموقف المنفصل ، الهازىء ، أنسب رد لهم
على عالم لم يعد يوسعهم لا الإيمان بدائله ولا الإيمان
بإمكانية تغييره .

وربما بسبب السياسة المضمرة في موقفه ، أكثر ما
يسبب أى شيء آخر ، أرى أن من الأفضل الوقوف ضد
ما يعد الحداثة بدلا من « تطويرها » أو حتى دمجها
جزئيا ، كما يفعل جيمسون . فما يمكن في أساس
استراتيجيته من طلبة خاصة من الهيجيلية ، لا يكون
فيها أى موقف نظرى خاطئا ببساطة أبدا بل يتضمن
دائما فكرة عميقة ما يجب دمجها في آراء الناقد
الخاصة . وهذا يقود جيمسون إلى أن يكون متسامحا
بشكل مسرف مع ما يعد البنوية بشكل عام ومع كتابات
جان بودريار . عديمة القيمة إلى حد بعيد بشكل
خاص^(٢١) . وانا أعتقد أن البرور الفلسفى الكامن في

فهم السبب في أن الطبيعة واللاوعى يشكلان ، كما زعم
من قبل ، « جيبين قبل راسماليين ») . لقد توجهت
الحداثة بشكل واضح في أواخر القرن التاسع عشر في
مجتمعات — ألمانيا وروسيا وإيطاليا وفرنسا — تتميز
بتطور متفاوت ومركب ، بتعايش الرأسمالية الصناعية
الأخذة في التوسع بسرعة وأشكال أقدم للسيطرة
الاجتماعية . إن تقنياتها الشكلية ، كالمنتجات ، قد
ساعدت على تسليط الضوء على التجول الغريب لأساليب
الحياة والتفكير المتقدمة والمتخلفة . كما سمحت لحركات
طليعية كالتركيبية في روسيا والسوريلية في فرنسا بتخيل
فن لا يركز . كما تصور بروسست وجويس ، ماذا من
العالم ، بل وسيلة لالغاء التمايز بين الفن والحياة
اليومية ، وذلك كجزء من النضال من أجل تغيير الحياة
اليومية نفسها . لكن هزيمة الثورة الاشتراكية في فترة
ما بين الحربين (العالميتين) قد جعلت من الممكن ، ليس
فقط توسع الرأسمالية الغربية بعد عام ١٩٤٥ وإنما
أيضا استيعابها للحداثة في الثقافة الرفيعة
البورجوازية^(٢٢) .

ومن هذا المنظور ربما كان جيمسون محقا في
ه الحديث عن انفراجه ما بعد الحداثى ، التى هى ،
بوجه عام ، إزالة عاصفة للمقبات وإطلاق لإنتاجية
جديدة كانت إلى حد ما متقدمة ومعدة وهيبسة
كالعضلات المنقلصة في نهاية الفترة الحديثة . ولا شك
أن رد الفعل المضاد لعقم وشكلية ماسمى أحيانا بدعاة
إيماننا كان تطورا ضروريا بل وربما كان يستحق
الترحيب . على أن من الأنسب النظر إليه على أنه
استمرار للحداثة ، يستخدم الصيغ الشكلية نفسها في
سياق اجتماعى وسياسى مختلف للغاية عن سياق
إنشائه . ومن المهم بشكل خاص التشديد على هذه النقطة
لأن إحدى الظواهر الثقافية المعاصرة الأكثر وضوحا هى

أساس هذا التسامح لا يصمد للنقد . فحتى عندما يدمج المرء فكرة عميقة ما مستمدة من وجهة نظر محل نقد في نظريته الخاصة فإن النتيجة تكون شيئاً جديداً : إن ماركس لم يصف ببساطة مذاهب ويكارديو إلى أفكاره هو بل قام بتحويلها . وأيا كان الأمر ، فمن الضروري أحياناً عدم الانخراط في حوار والسعي إلى تخليص الصحيح من الزائف في موقف الآخر ، بل رسم خط فاصل وخوض النضال .

أما معرفة متى يجب النضال ، حتى في أكثر مجالات النظرية تعقيداً ، فهي في نهاية المطاف مسألة سياسية . إلا أنه في مجال السياسة بالتحديد يتميز جيمسون بأكثر تردد . فهو أحياناً يكون رائماً بصورة مطلقة ، كما هو الحال ، مثلاً ، حين يدين « استسلام اليسار » ، دون أن يذكر الآخرين - لختلف أشكال البيولوجية السوق » ، وحين يشير بشكل نهكي « - إلى عربة موسيقى اشتراكية السوق : اليوم نجد أنفسنا مضطرين إلى الموافقة على الافتراض الذي يرى أن الاشتراكية لم تعد لها في الواقع علاقة بالاشتراكية نفسها . وعلى الرغم من ذلك ، فإن جيمسون يسمح لنفسه ، بعد ذلك بصفحات ، بالتلوه بزمع يدل على سذاجة سياسية مدمنه : « إن إحساساً في الواقع هو أن فشل تجربة خروشوف لم يكن كارثة بالنسبة للاتحاد السوفيتي وجده وإنما كان حاسماً بشكل أساسي إلى حد ما بالنسبة لبقية التاريخ العالمي ، ناهيك عن مستقبل الاشتراكية نفسها »^(٧) . والحال أنني أشعر وكأنني أود أن أقول لجيمسون ، في كلمات جون مكثرو الخالدة : من الصعب أن أتصور أنك جاد فيما تقول . أو ، مرة أخرى ، حين يندد جيمسون بشكل حاسم بالتنديدات بعد الحداثيّة بـ « حنين » الماركسيين « إلى السياسات الطبقية » ، معلقاً بأن هذا « ملائم ملامة وصف جورج

الجسم ، قبل تناول الوجبة الرئيسية ، بأنه حنين إلى الطعام » ، لكنه سرعان ما يفقد كل شيء بقوله أن جيسى جلكسون « قد أبكر من جديد تقريباً « لغة » السياسة الطبقية ... بالنسبة لزماننا »^(٨) . والكتاب حافل بمثل هذه الانفلتات والمزاعم ، غير المؤيدة بأي تحليل أو نقاش جاد ، الأمر الذي يوحى بنهج هاو تجاه الماركسية .

ومع فإن ذلك جيمسون في أفضل حالاته هو أكثر بكثير من مجرد هاو . ففي كتاب جديد آخر . وهو دراسة لليودور أدورنو ، منظر مدرسة فرانكفورت ، يرصد « انبثاق رأسمالية جديدة وعالمية بشكل حقيقي أكثر » بعد الثورات الأوروبية الشرقية :

« إن أياً ، منها لا يدحض » الماركسية ، التي ما تزال على العكس من ذلك الخيال المفكّر الوحيد المصير على توجيه انتباهنا إلى الآثار الاقتصادية لـ « التحول الكبير » الجديد ، التي تجازف بصب ماء بارد على أوهامه بشأن الهيكل العلوي . فراس المال والعمل (وتعريضهما) لن يتلاشى في ظل الشرع الجديد ، كما أنه لا يمكن أن توجد إمكانية في المستقبل ، منطماً لم توجد البتة في الماضي ، لأي « طريق ثالث » ، ذي أهلية بين الرأسمالية والاشتراكية ، بصرف النظر عما أصاب هذه الأخيرة بالنسبة للناس الذين جرى إخضاعهم بها عن طريق التلقين من الأوشب البلاغية والتصورية ... إن غلماً أولاً بعد حدائي بالكامل لن يعدم هو نفسه شعباناً لهم ميول وإيم يسارية صادقة وعلى استعداد لتبني رؤى التفسير الاجتماعي الجذري التي تكتبتها معايير المجتمع البورجوازي . وديناميات مثل هذا

لانسحابيته المزاجية والمشاعية أن تصرف
القارئ غير الملتزم عنها . أما وإن تلك
التغيرات قد أصبحت الآن هي نفسها
مذعنة ، فإن عصارته المرة تزيق سكر
ومذيب ماسح يجب صبه على وجه « ماهو
قائم »^(٢٥) .

من الواضح أن جيمسون ليس مستعدا
للاستسلام . فإذا كنا نعيش في زمن هزيمية ، فإن
الهزيمة ليست أكثر من مؤقتة .

« إن الفترة ما بعد الحدائية قد تكون
تماما ... أكثر قليلا من فترة انتقالية بين
مرحلتين من مراحل الرأسمالية ، تجري
فيها إعادة هيكلة الأنشكال الأسبق لما هو
الاقتصاد على نطاق عالمي ، بما في ذلك
الأنشكال الأقدم للعمل ومؤسساته ومفاهيمه
الثقافية . أما أن بروليناريا أممية جديدة
(تتخذ اشكالا لا يمكننا بعد تخيلها)
سوف تهلود الانبثاق من هذا الانقلاب
الهادئ لذلك امر لا يحتاج إلى نبى لتوقعه :
لكننا نحن انفسنا لا نزال في نطاق الغور
بين الأمواج ولا يمكن لأحد القول إلى متى
سوف نبقى فيه »^(٢٦) .

وحتى لو افترضنا أن هذا التحليل صحيح (وهو ما لا
أوافق عليه) ، فما هو المقترض منا عمله في « الغور » ،
تربقا لموجة جديدة ما تحلنا إلى الامام ؟ إن المجاز يوحي
بنزعة جبيرة ، بانتظار للأحداث يتقارن مع التراث
الثوري . ومن الصعب ألا يشعر المرء بأن وضع
جيمسون في العالم الأكاديمي ، انزاعه عن النشاط
السياسي ، يحكم عليه بهذا الموقف السلبي في نهاية
المطاف . وهذا ينكرنا ، مرة أخرى ، بحدود الماركسية
الغربية المشوبة بصلها بين النظرية والممارسة^(٢٧) .

الالتزام مستمدة ليس من قراءة
« الكلاسيكيات الماركسية » بل من المعاشية
الواقعية لواقع اجتماعي والطريقة التي
لا يمكن بها إنجاز قضية أو مسألة
معزولة . كقضية أو مسألة إنهاء شكل
خاص من اشكال الظلم ، دون نظم مجمل
شبكة المستويات الاجتماعية المتداخلة في
كلية ، الامر الذي يتطلب عندئذ ابتكار
سياسة للتغيير الاجتماعي ... وسواء
اختلت كلمة « الماركسية » أو لا ، إذا ، في
محاجة شرائط عضور منظمة جديدة ما ،
فإن الشيء نفسه سوف يعاود الظهور
لا محالة^(٢٨) .

هذا إذا تأكيد لوضع الماركسية الحالي ، وهو رائع
روعة أى تأكيد رائع أعرفه . والمشكلة هي أنه تأكيد
للمنظرية الماركسية ، خاصة ممارسة البحث عن الكلية
« نظم مجمل شبكة المستويات الاجتماعية المتداخلة في
كلية . ويرى جيمسون أن هناك صلة بين مفهوم الكلية
والسياسة الثورية : وهكذا فإن « الدعاية » بعد البنينية
لمفهوم « النظرة الكلية » سوف يبدو من المعقول تماما
تفسيرها على أنها رفض منهجي لمفاهيم وافكار الممارسة
بصنفتها هذه ، أو للمشروع الجماعي . ولكن أين هي
القوة الاجتماعية التي ستقوم بهذا « المشروع ؟ إن
جيمسون لا يذهب إلى المدى الذي ذهب إليه أدورنو ،
الذي رأى أن الطبقة العاملة الغربية قد جرى دمجها في
« رأسمالية أيامنا » . لكنه يبدو ، أحيانا ، قريبا بما يكفي
من تشاؤم أدورنو ، كما حين يقول :

« لقد كان أدورنو حليفا مشكوكا فيه في
الوقت الذي كانت ما تزال فيه هناك تيارات
سياسية معارضة قوية كان يمكن

الحواشي :

- (١) لقد صار الحق الموجه إلى إيجلنتن عن جميع جهات الصحف الكبرى ، من الجارديان إلى الإندبنت ، ومن اللندن ريفيو أوف بوكس إلى الأسبكتاتور .
- (٢) ف . جيمسون ، « ما بعد الحداثة » ، أو المنطق الثلاث لراسمالية الحداثة / جيمسون / نقد « واشنطن دى سى ، ١٩٨٩ » .
- (٣) ف . جيمسون ، « ما بعد الحداثة » ، أو المنطق الثلاث لراسمالية الكتاب يتألف من مقالات نشرت بالفعل في أماكن أخرى ، مع أنه لا ويمكن للنتائج أن تكون مركبة نوعاً ما ، إن لم نقل مزعجة — كما أقدم وقد أدخل جيمسون بعض التغييرات على نصوصه سبق نشرها ، يظهر الآن بوضوح الفصل الأول .
- (٤) أنظر ١ . كالتينيكس ، « ضد ما بعد الحداثة » ، (كيمبردج ، ١٩٨٩) و « ما بعد الحداثة الرجعية » ، في الكتاب الذي أشرف على إصداره ر . بوبن و . إ. راتنسي . والصادر تحت عنوان « ما بعد الحداثة والمجتمع » (بيرنستوك ، ١٩٩٠) .
- (٥) ج . ف ليونار ، « الحالة بعد الحداثة » (مانشيستر ، ١٩٨٤) ، ص ٨٤ .
- (٦) أنظر بوجه خاص ك . نريش ، « ما المشكلة مع ما بعد الحداثة » (لندن ، ١٩٩٠) و « زيارة جديدة إلى الثامن عشر من برويمير » ، الذي سوف ينشر في « فيوري » ، كلتشر اند سوسيتي .
- (٧) أنظر ١ . كالتينيكس ، « الماركسية في مواجهة ما بعد الحداثة » ، الذي سوف ينشر في « فيوري » ، كلتشر اند سوسيتي .
- (٨) ف . جيمسون ، « مصدر سبق ذكره » ، ص ٤١٨ .
- (٩) المصدر السابق ، ص ٣٦ .
- (١٠) المصدر السابق ، ص ٤٨ — ٤٩ .
- (١١) م . ديليز ، « النهضة الحضرية وروح ما بعد الحداثة » ، فيبوليت ريفيو ، الباب الثاني
- (١٢) د . غارثي ، « حالة ما بعد الحداثة » (أكسفورد ، ١٩٨٩) ، خاصة الباب الثاني .
- (١٣) أنظر ١ . كالتينيكس ، « ضد ما بعد الحداثة » ، الفصل الخامس و .
- (١٤) سوفياليزم : ٢ : ٥١ (١٩٩١) و الآن ، ك . هارمان ، « الدولة والرأسمالية اليوم » ، انترنشنال
- (١٥) ١ . لان ، « الماركسية والحداثة » (لندن ، ١٩٨٥) ص ٣٤ — ٣٧ .
- (١٦) أنظر ١ . كالتينيكس ، « ضد ما بعد الحداثة » ، الفصل الأول .
- (١٧) أنظر ، على سبيل المثال ، ص ١٦٧ — ١٦٨ ، حيث يزعم أن « إعادة اختراع المجال » هي إحدى علامات « حلول ما بعد الحداثة محل الحداثة » . وهذا تصريح مثير ، بالنظر إلى إثبات بيتر بيرجر لأهمية معالجة الفارثوفيايين للمجال بوصفه علاقة بين جزئيات في توضيح بعض الفن الطليعي الحداثي في أوائل القرن العشرين مفهوم العمل الفني بوصفه كلاً غريباً . و « ذكوية الفن الطليعي » (مانشيستر ، ١٩٨٤) ، ص ٧٨ . أما تختلف جيمسون الكامل عن مناقشة حل بيرجر الهام فهو إجمال يدعو إلى الاستغراب .
- (١٨) أنظر ف . جيمسون ، « مصدر سبق ذكره » ، ص ٢٠٧ . وقارن هذا الكلام مع كلام ب . أندرسون ، « الحداثة والثروة » ، فيبوليت ريفيو ، ١٤٤ (١٩٨٤) .
- (١٩) ف . جيمسون ، « مصدر سبق ذكره » ، ص ٣٦١ .
- (٢٠) فيما يتعلق بهذا كله ، أنظر المصدر السابق و . كالتينيكس « ضد ما بعد الحداثة » ، الفصل الثاني والخامس .

- (٢٠) أنظر ف . موريتش ، « توبة التردد » ، نيوليات ويلفيو ، ١٦٤ (١٩٨٧) .
- (٢١) أنظر في هذا الصدد ف . جيسون . مصدر سبق ذكره ، ص ٢٩٩ .
- (٢٢) المصدر السابق ، ص ٢٧٤
- (٢٣) المصدر السابق ، ص ٢٣١
- (٢٤) ف . جيسون ، « ملكسية أياغنا » (لندن ، ١٩٩٠) ص ٢٥٠ — ٢٥١ .
- (٢٥) المصدر السابق ، ص ٢٤٩ . وأنظر أيضا للمصدر السابق ، ص ٥ .
- (٢٦) ف . جيسون ، « ما بعد الهدالة » ، مصدر سبق ذكره ، ص ٤١٧
- (٢٧) أنظر التشخيص الرائع الذي قدمه صريع آخر للمرض نفسه . ب . أندرسون ، « ثعلبات حول الملكسية الغربية » (لندن ، ١٩٧٦) .

حاشية من المترجم :

اضطررنا إلى ترجمة المصادر (وكلها بالإنجليزية) تقاديا للأخطاء التي غالباً ما يقع فيها الناسخون عند نسخ المصادر الأجنبية .

ما بعد الحادثة تجارة المعرفة .. وسؤال التاريخ

مقدمة حول خصائص ما بعد الحادثة :

أصبح العالم أكثر اهتماماً خلال الأربعين عاماً الماضية بقضايا اللغة وما يرتبط بها من مشكلات التواصل والترجمة وتخزين المعلومات ، وينظم المعرفة كله . ويعتقد ليوتار وهو أحد أبناء مدرسة ما بعد البنينية وأحد مؤسسي مدرسة ما بعد الحادثة أن المعرفة لا يمكنها أن تستمر دون أن تتغير وسائل نقلها، لذا فهو يؤكد أن أي شيء غير قابل للانتقال في صورة كم من المعلومات سوف يتم تجاهله . وبهذا يكون قد تغير موقع المعرفة بدخول العالم إلى مرحلة ما بعد الحادثة .

نفى عصرنا هذا سوف تصبح المعرفة أحد أهم عوامل المنافسة من أجل السلطة في العالم . بل وسحاول الدول السيطرة على المعرفة كما حاولت قديماً أن تحتل دولاً أخرى . وكما يرى ليوتار فالسلطة والمعرفة سوف تكونان وجهين لعملة واحدة ، فمن يحدد ماهية المعرفة سيكون قادراً على اتخاذ القرار الصحيح .

في السابق كانت الحقيقة والجمال والعدل والكمال هي المقاييس المحددة للمعرفة، لكنها الآن قد اختلطت أو تغيرت قليلاً . فقد أصبحت المعرفة تعنى قدرة الفرد على تشكيل طريقة أفضل للتعامل ، وأفضل للرؤية وأفضل للتقدير، لكن ما الذي يقرر هذه الأفضلية؟ والسؤال هنا هو إلى أي مدى تكون هذه الأفضلية على علاقة بقيم مثل العدل والجمال والحقيقة والكمال ، وفي الوقت نفسه مقبولة في الدوائر الاجتماعية للطرف المتلقى . إن هذه الطرق المتعددة لتشكيل المعرفة تحتل مواقعها وتتضح

استخداماتها ، محدّدة بذلك قواعد «طعية اللغة» لكن قواسم هذه اللعبة لا تحمل في طياتها شريعتها ، إنما تأتي هذه الشرعية من التوافق ، بل وأحياناً التعاقد الصريح مع كل الأطراف المشاركة .

ويرى ليونار لعبة اللغة غير قابلة للقياس . لذا فهو يفرق بين لعبة الدلالة (حيث نفرق بين الحقيقة والزيف) ، ولعبة القانون (حيث نفرق بين العدالة والنظم) ، ولعبة التقنية (حيث نفرق بين الدقة والادّعاء) . والحديث بالنسبة لليونار نوع من القتال ، يقول في هذا الشأن :

في الحديث بين الأصدقاء يستخدم المتلقي كل الذخيرة الموجودة لديه . الأسئلة والطلبات والتأكيدات ... ثم تختلط الحكاية وتندق أجراس المعركة . والحرب الدائرة ليست بدون قواعد ، لكن هذه القواعد تستدعي أكبر قدر من المرونة في تشكيل طرق التعامل والتواصل ؛

والمعرفة العلمية لا تعتبر المصدر الوحيد للمعرفة الكلية . فقد كانت هذه المعرفة في صراع مع ما يسميه ليونار «الحكاية المعرفية» وهذا ما يتضح جلياً في المجتمعات التقليدية ، فهناك دائماً عنصر الحكى (القصص المعروفة والأساطير والحكايات الشعبية) وهى تضفى نوعاً من الشرعية على المؤسسات الاجتماعية . وفي هذه المجتمعات تضم الحكاية ثلاثة تقاليد اجتماعية في ثلاثة معانٍ هي : كيف نعرف وكيف نتكلم وكيف ننصت . ومن خلال هذه المعاني تتشكل علاقات المجتمع بذاته وبمن حوله .

أما المعرفة العلمية فتدع مجالاً أرحب لما سمي في القرن التاسع عشر بمحاولة لإثبات ، أو تقديم الدليل . في وقتنا الحالي عرفت بـ «دحض» الزيف . والأطراف المتصارعة في هذه الحالة يوجد بينها مساحة من الاتفاق . ولا يعنى الاتفاق الوصول إلى الحقيقة . وهكذا نعرف أن العلماء يحتاجون إلى المتلقي والمشارك الذى إذا ما أثبت نظريته أصبح مرسلاً في هذه اللعبة . لذلك فلابد من مشاركة الأنداد ثم خلقهم في لعبة المعرفة العلمية .. وهذه اللعبة تستدعي لغة واحدة يتقنى مادامها جانباً .

والمعرفة العلمية وغير العلمية (الحكاية المعرفية) تشتركان في خاصية مهمة . فكلاهما يحتوى مجموعة من الحقائق التى تعنى في قاموس لعبة اللغة «حركة» هذه الحركة يقوم بها اللاعب في إطار القواعد المتفق عليها في لعبة اللغة ، ويمكن أن تعتبر الحركة «الأفضل» حسب القواعد المحددة لهذه اللعبة ونوعية المعرفة المستقاة . فما نعتبره الأفضل في المعرفة العلمية قد لا يكون كذلك في الحكاية المعرفية إلا إذا حدث ذلك بالصدفة .

الغريب أن ليونار يتخذ موقفاً مغايراً من هذا الفصل بين المعرفتين فهو يرى أن المعرفة العلمية لا تستطيع أن تصل إلى الحقيقة أو تقوم بمعرفتها دون أن ترجع إلى الحكاية والتى هى من الوجهة العلمية ليست بمعرفة على الإطلاق .

تجارة المعرفة

تعلما منذ بداية الثورة الصناعية أن استخدام أية تقنيات يحتاج إلى استثمار . لكن هذه التقنيات عندما تقدم بدورها بدقة متناهية فهي تعمل على خفض النفقات وبالتالي تصبح مشاركة في إنتاج الفائدة . ومن أهم ميزات البحث هو إنتاج الدليل . ولأن حواس الإنسان التي يعتمد عليها في الملاحظة العلمية محدودة ، فقد تدخلت التكنولوجيا لتقدم أدوات أكثر دقة وبأسعارها أن تزيد الإنتاج وتخفيض التكاليف .

لكن التكنولوجيا لا ترتبط بقيم الجمال والعدل والحقيقة بل فقط ترتبط بالكمال . فالتقنية تكون «الأفضل» عندما تنتج أكثر وتتكلف أقل . لذا فالطرق التي تستخدم أعلى قدر من طاقة الإنسان تحتاج إلى أموال طائلة .. هنا أصبحت لغة العلم هي لغة الأثرياء .. فالأغنى لديه القدرة على أن يكون الأفضل .. وهكذا أصبح هناك توافق بين الثروة والكمال والحقيقة .

في هذا العصر لم يعد الهدف الأساسي للعلم هو الحقيقة بل الأداء الأفضل . بمعنى أعلى معدلات الإنتاج بأقل تكلفة . فالعلماء والتقنيون والأدوات جميعا لا يعملون هدفهم هو الوصول إلى الحقيقة ، لكن يهدفون لإرساء السلطة . وبما أن الأداء الأفضل يستتبع إنتاج الدليل والإثبات فقدرتنا على الوصول إلى الأفضل تكون في تصاعد دائما .. وهكذا لن تفشل التقنية في التأثير على مفهوم الحقيقة .

الانتقال الذي حدث من الغاية إلى الأداة .. أي من الحقيقة إلى الأداء ، أصبح الآن ينعكس في طرق التعليم . فالاهتمام انصب في مدارسنا على المهارات وليس المثل فنقد أصبح التعليم من الأشكال القابلة للترجمة إلى لغة الكمبيوتر ، وأصبح من الممكن استبدال المعلم بذاكرة بنك المعلومات ، وقد يحدد بالعملية التعليمية ذاتها إلى أدوات بسيطة مثل بنوك المعلومات التقليدية أو ما نسميه المكتبات .

يرى ليونار أن التعليم في ذاته لن يتأثر فالطلاب سيتعلم استخدام الكمبيوتر ولغاته المختلفة . وما عليه أن يستذكر شيئا . لكن الاستغناء الجزئي عن دور المعلم سيكون قصورا، إن لم يكن غير محتمل على الإطلاق ... يأتي هذا في إطار محاولة معرفة حكاية الحياة والإنسان وتحرير البشرية .

لكن ليونار يرى غير ذلك فهو يرى أن الحكايات قد لا تصبح بالضرورة الأداة المحفزة للحصول على المعرفة . فلا الجامعة ولا الدولة ولا الطلاب يسأل «هل هذه هي الحقيقة» ؟ لكن السؤال قد أصبح ما هو الاستخدام في إطار تحول المعرفة إلى تجارة ! أصبح السؤال الموازي هو هل هي قابلة للبيع ؟ أما في إطار النمو المتزايد للسلطة فسيكون السؤال عن مدى الدقة في الأداء .

الخصائص الأساسية لمدرسة ما بعد الحداثة :

قد نستطيع أن نفهم ما بعد الحداثة ! إذا ما رجعنا إلى تعريف **ليوتار** للحداثة وأهم ما تعنيه الحداثة بالنسبة لـ **ليوتار** ، هو أن الحكاية العظيمة للحداثة . ديالكتيك الشخصية وتحذر العقل وتكوين الثروة والمجتمع إلا طبقى قد فقدت مصداقيتها . إن الحكاية العظيمة *grand recit* هي حكاية الكمال : هي محاولة الإنسان أن يصل إلى النهاية في انتصاره على الطبيعة . فالحكاية الرئيسية للماركسية (الصراع الجماعي من أجل الحصول على الحرية من منطلق الضرورة) هي واحدة من حكايات عظيمة أخرى في المجتمع الحديث . وهكذا فإن عصر ما بعد الحداثة يهدد بكارثة ضد شرعية الحكاية وقد قدرتها على أن تجمع حولها اتفاق الآراء .

ويعتبر **ليوتار** من أهم من هاجموا الماركسية لأنها تحاول الوصول إلى مجتمع متجانس لا يمكن الوصول إليه في رأيه إلا بالقهر ، فهو يعتقد أن المجتمع الفردي المفت الذي نعيشه الآن هو ما سيبقى . لكنه على الجانب الآخر يكره ما قبل الحداثة فهي مجتمع الأساطير والسحر والحكاية الشعبية . ويعتقد **ليوتار** أن هناك صراعاً بين العلم والحكاية . فالحكاية إلى زوال وليس هناك شيء ليحل محلها .

ويرى **ليوتار** أن الأدب والأخلاق والعلم (الجمال والفضيلة والحق) قد أصبحت متصلة ومستقلة ومن خصائص مجتمعاتنا تجزئة لعبة اللغة ، ولأننا لا نملك ما بعد اللغة فليس هناك من يستطيع معرفة كل ما يجري في المجتمع . وهكذا يبدو أن **ليوتار** يريد القول أنه لا يوجد نظام واحد للسيطرة . وهنا يوجد تشابه بين هذه المقولات وآراء منظري اليمين عندما يقولون بأن المجتمع يسير نحو الأفضل من خلال الأحداث المجزأة الصغير ، فالمجتمع الذي ترك لقوى السوق يعتبر أفضل من المجتمعات التي تم تخطيطها مسبقاً .

باختصار ، فإن منظور **ليوتار** يمكن أن نحدده بالقول إن القصة الطويلة سيئة أما القصة القصيرة فجيده . فبدلاً من تقسيم (الحقيقة - الزيف) يتبنى **ليوتار** مفهوم الرواية القصيرة/العظيمة والزرعة الروائية تعتبر سيئة إذا ما أصبحت فلسفة للتاريخ . فمثل هذه الروايات قد أصبحت مرتبطة ببرامج سياسية وأحزاب . بينما ارتبطت الروايات القصيرة بالخلق الداخلي . إن التأكيد على مقولة الداخل أو المحل يعتبر من قيم المحافظين خاصة إذا ما تذكرنا إدمووند بيرك وغيره . وهي تتشابه مع أفكار لوكو الذي يؤيد فكرة الصراع الداخلي . لكن الغريب أن منظري ما بعد الحداثة ، يقعون في مأزق استخدام (الرواية العظيمة التي يرفضونها منذ البداية)

وهناك خاضعتان مهمتان يشير إليهما الناقد الأمريكي **فريدريك جيمسون** عن ما بعد الحداثة ، وهما الشيروفرانيا والمعارضة : ويبدأ **جيمسون** بقوله إن الحداثة تم التنبؤ بها عندما اكتُشف

الأسلوب الشخصي والفردي . إن القيمة الجمالية للحدث كانت مرتبطة بمفهوم جمالي عن الذات والهوية الفردية وكان من المتوقع أن تفرز رؤيتها المتميزة عن العالم ثم تقدم أسلوبها . لكن منظري ما بعد البنيوية يرون على هذا بقولهم أن مفهوم الفرد المتميز والأسس النظرية للفردية ما هي إلا إيدولوجية . فاللومبروز (الفهد . البرجوازي) ليس فقط شيئاً من الماضي ، لكنه أسطورة لم توجد على الإطلاق . لذا ففي عالم لم تعد فيه إمكانية تجديد الأسلوب ، فإن جيمسون يرجع مقولاته على المعارضة . في مقابل محاكاة الأساليب القديمة . وهكذا تبدو وكأننا غير قادرين على التركيز على واقعنا ، فقد فقدنا القدرة على أن نحدد موقعنا تاريخياً بمجتمع أصبحنا غير قادرين على التعامل مع الزمن .

إن لمدرسة ما بعد الحدث رؤيتها الخاصة عن الزمن . ويوضح جيمسون ما تعنيه هذه الرؤية مستخدماً مصطلحات نظرية لاكان عن الشيزوفرانيا . فالجديد في فكر لاكان أنه يعتبر الشيزوفرانيا نوعاً من أنواع اختلال استخدام اللغة . وبالنسبة إلى لاكان فإن الزمن الإنساني الماضي والحاضر والذاكرة والإحاح الهوية الفردية ما هي إلا تأثير اللغة . ولأن اللغة ماضيا ومستقبلا ، ولأن الصلة تتحرك في زمن ، فإننا نحصل على ما نعتقد بأنه خبرة معاشة للزمن .

لكن المصائب بالشيزوفرانيا لا يستطيع أن يستخدم اللغة بهذه الدقة وهكذا فلن يستطيع أن يدرك الإحساس بالزمن في استمراريته ، وعليه أن يعيش في حاضر تكون لحظاته رغم اختلافها غير مرتبطة بالماضي ، وليس لها الحق في المستقبل . بمعنى آخر فإن تجربة الشيزوفرانيا هي الإحساس بالمادة الدالة المنفصلة والمعزولة ، التي فشلت في الارتباط بسلسلة متعاقبة من الأفكار .

لذا فمن جهة يكون إحساس المصائب بالشيزوفرانيا إحساساً مكثفاً بالحاضر أكثر منا لأن إحساسنا نحن دائماً ما يكون جزءاً من مجالات أكبر تشمل الماضي والمستقبل . ومن جهة أخرى يفقد المصائب هويته الشخصية . الأكثر من ذلك أنه لا يفعل شيئاً يستطيع من خلاله أن يدرّب أدواته حتى يتنمّ بشكل من أشكال استمرارية الزمن . فالمصائب بالشيزوفرانيا يشعر بالزمن المتجزئ في سلسلة من الحاضر الأبدى . ويرى جيمسون أن عدم الإحساس بالزمن الممتد قد ظهر في أعمال ما بعد الحدث مثل (أعمال ساموئيل بيكيت وجون كادج الكلية والجزئية) .

غالباً ما هاجم اتباع ما بعد الحدث كليةً ماركس وهيجل . فهم يؤكدون أن الماركسية لديها طموح كل ويرفضون ادعائها بأنها تستطيع تقديم تفسير لكل شيء في المجتمع . ويرفض ليوتار وغيره النزعة الشمولية ، وهم يؤكدون الجزئية - في لعبة اللغة / الزمن عند الإنسان والمجتمع نفسه . هذه الحقول كان قد دعا إليها المنظرين الطليعيين Avant-gardiste فالعمل الأدبي العضوي يتعامل مع المادة ككل ، بينما أعمال الطليعيين تتجزأ المادة فيها من كلية الحياة وتنعزل عنها . وكانت القيم الجمالية الطليعية المجزأة تحد من قدرة الناس على إدماجها في واقعهم أو في بنية خبراتهم ، وأوضح

مثال على ذلك كان مسرحيات بريخيت . فالسرحية لا تعمل على إيجاد وحدة عضوية لكنها تتكون من تقاطعات وأشياء متقاربة بعضها بجانب الآخر ، مثيرة بذلك المشاهد لاتخاذ موقف نقدي . وحتى نجيب على التساؤل حول ما إذا كان على العمل الأدبي أن يتخذ شكلاً عضوياً أم مجرداً ، لابد أن نلقى نظرة على النقاش بين جورج لوكاتش وتيودور أدورنو .

فبينما تبنى لوكاتش نظرة هيغل عن العمل الأدبي العضوي (مثل أعمال بلزاك وستاندال) والتي تقدم نوعاً من الكمال ، فإن أدورنو يعتقد أن أعمال الطليعيين هي التعبير الجمال المتاح عن عالم الاغتراب في المرحلة المتأخرة للمجتمع الرأسمالي . ومثل أدورنو كان لوكاتش يعتقد أن أعمال الطليعيين هي التعبير عن الاغتراب في مجتمع الرأسمالية لكنه كان قاسياً فيما وصفه عن عمى مفكرى البرجوازية الذين لا يستطيعون رؤية القرى التاريخية المضادة التي تعمل على تغيير بنية المجتمع . لكن أدورنو يعتقد أنه بدلاً من تجنب التناقضات في مجتمعنا الحالي ، يقوم العمل العضوي في ذاته بتنمية الوعي بكلية العالم . وبالنسبة له فإن عمل الطليعيين هو الرفض القاطع لكل أشكال المصالحات مع ما هو موجود ولذا فهو الشكل الأدبي الوحيد الذي يتصف بالشرعية التاريخية .

المترجمة



مفرغ من المضمون تسقطه حواسنا على المادة الخام المتدفقة في الواقع . هذا لايعني أننا نخترع القصص عن العالم لنفهمه ، لكن كما يؤكد جيمسون بوضوح شديد ، فإن العالم يأتي إلينا في شكل قصص .

ويجادل جيمسون بأنه من الصعب أن نفكر في العالم كوجود خارج الحكاية . إن أي شيء نحاول استبداله بالقصة به ، سنجد بعد الفحص الدقيق أنه نوع آخر من الحكاية . إن علماء الطبيعة مثلاً يحكون لنا «القصص» عن الجزيئات الأقل من جزء الذرة . إن أي شيء يقدم على أنه موجود خارج حدود القصة (بهاء - شكل - صنف) لا يمكنه ذلك إلا في إطار شكل ما من القصص . وبحسب وجهة نظر جيمسون فإن البناء قد يكون مفيداً جداً كمفهوم مفترض ، لكن الواقع يأتى إلينا في شكله

يعد ليو توت واحد من العديد من فنانى ما بعد البنيوية والفلاسفة الجدد الذين هاجموا الماركسية باعتبارها «رواية عظيمة» وسخروا من اعتقاد الماركسيين بتحرير البشرية . وكما يؤكدون فإن الرواية الماركسية المتأثرة بالنظرة الهيجلية تعرض بوضوح حبكة الإنجازات العظيمة . لذا فلا بد من التساؤل عن ماهية «الحكى» .

إن أحد أحدث إسهامات النظرية الأدبية هو النظر إلى الحكاية أو الحكى على أنها ليست شكلاً أدبياً دقيقاً . ويعتقد فريدريك جيمسون أن الحكى ليس شكلاً أو بناء أدبياً حسب تصنيفات علم المعرفة . ومثل مفاهيم الكانتين حول الزمان والمكان ، فإن الحكاية لا يمكن أن تعتبر أحد مقومات خبرتنا لكنها أحد العوامل المساعدة ، المجردة التي نستطيع من خلالها أن نعرف العالم . هي شكل

نفسى .

إن الحكاية في حد ذاتها دائماً ما تتطلب التفسير ، لذلك فعلينا دائماً أن نرى بدقة الفرق بين المعنى الظاهر والمعنى الكامن في المضمين . الأكثر من ذلك ، علينا أن نتذكر أن الحكاية تقدم وتعيد تقديم حائلاً ، يخلق بدوره واقعاً موكداً استتلاخه عن العالم الذى خلق منه . بمعنى آخر ، تبدو الحكاية للوهلة الأولى ، وكأنها تكثف أو تتركب الضرع على عالم ثم تفكك أو تحطمه .

والحكاية ، التى هى الشكل المخرج لشهراتنا الأليمة من الواقع هى ذات وظيفة : إنها الحركة الذى تكبح من خلاله المتناقضات التاريخية المتحمسة في الوعي الجماعى . وهذا ما نعنيه بالقول «ألا وهى السهاس» ومن المفسرية أن «فرويد» هو من اكتشف اللا وعى السهاسى لكنه كان أيضاً أول من سمحه وراء سجاج تصنيفات أيولوجية متوقفة على نفسية الفرد ، وما شابه لذا فإنه لم يكن لديهم نتائج هذا الاكتشاف .

ومن الواضح أن جيمسون قد تأثر كثيراً بفكر البنيويين . فهناك مثلاً فكرة أن تفسيرنا عن «هى الفرد» تصور متفكك . (هذا التصور ، كما يرى جيمسون يستدعى فكرة الوعى الجماعى أو النظام الاجتماعى بجملة) والماركسية بالنسبة لجيمسون ، هى قصة انتهاء الحياة الجماعية والوعى ، إلى علم من الغربة والافتراق حيث تتحول «هوية الفرد» إلى مفهوم أولى أو الفكر وقد طرح جيمسون أن الانفصال أو الغربة في مستوى الوعى يقود إلى الغربة عن حياة الجماعة . ذلك أن التعامل مع «الأناء كإحساس وخبرة بهرية الطرح كهداة أساسية للوجود ، ليس إلا محاولة لتكبح التاريخ ذاته .

ويعد جيمسون من أشد خصوم ما بعد البنيوية ، خاصة من يعارضون فكرة الراوى الرئيسى . إنه يجد مثل

هذه الفكرة ذات فائدة كبيرة ويستخدمها في أعماله فهو يرى أن الشككين الذين يستندون على جوهريّة التفسير يجسدون في الحقيقة شكلاً من أشكال التفسير الفائق الجودة والمنهج . إن النقاد الشككين ، يعمدون ببساطة كتابة الأعمال الأدبية بالمفهوم الأدبى للراوى الرئيسى والذى هو نتاج اللحظة التاريخية . وتعتبر البنيوية مثالا آخر لشكل التفسير الراوى الذى يستخدم لغة الراوى الرئيسى .

ويرى جيمسون أن الراوى الرئيسى لاية طريقة تعتمد التفسير ، ما هو إلا الأيدولوجية التى تعمل على تخليدها . إن الأيدولوجية هى كبح للتناقضات الموجودة والتى تستلنى مصدرها من التاريخ . ويرى جيمسون أن الأيدولوجية هى استراتيجية لاحتواء ، بينما الأدب كنتاج أيولوجى يعكس هذه الاستراتيجية على مستوى الأعمال الفردية ، ويحاول جيمسون أن يخضع الأدب للتحليلات العرضية (Symptomatic analysis) وهى حالة للتفسير تكشف طوقاً محددة يقوم العمل الأدبى من خلالها بتجاهل التاريخ أو كبحه . ويعتبر التحليل العرضى هو القادر على إظهار الطرق النقدية التى تأخذ على عاتقها مناصرة إحداها للأخرى (الفردية – الشككية – البنيوية وغيرها) بالرغم أنها تتكاسم ، في مستوى أعمق ، مجموعة افتراضات متعاقبة ، خاصة في تجاهلها للتاريخ . وهذه الطريقة تتضاه مع رؤية «الوكوين» أو اتباع نيفتشه لعلم الأنساب ، والتى تظهر النص الذى لم يتم التعبير عنه في بناء النص الأدبى ولقد حاول جيمسون أن يجد نماذج محددة تمثل استراتيجيات الاحتواء ، فهو ينظر إلى الفجوات أو غياب شيء ما ، كإشارات محددة يقوم النص من خلالها بتجاهل أو رفض التاريخ .

وحسب رؤية جيمسون ، فإن التعامل الجاد مع التاريخ يعني قبول بعض القصص كوسيلة لمعرفة أى شيء يمكن معرفته (ول الحقيقة فإننى أستطيع أن أجادل بأنه كلما اعتقد الناس أن التاريخ يتحرك باتجاه إقامة مجتمع منطقي كلما تحرك التاريخ في الاتجاه نفسه . ويقامة مثل هذه العلاقة بين النظرية والتطبيق فإننا نستطيع أن نجعل التاريخ يتطابق مع تصوراتنا عنه) . ويدافع جيمسون عن مفهوم «أسلوب الإنفتاح» بأن «قصة» الأساليب المتوالية للإنتاج هي التسجيح . وقيمة هذا المفهوم تكمن في استخدامها كأداة للتحليل الاجتماعي ، فما يهم مفهوم الإنتاج ليس حكاية المراحل الاقتصادية المتوالية لكن إمكانية رؤية كل الظواهر الاجتماعية في إطار مرحلة تاريخية ما ، وفي علاقتها بالفرد ثم علاقة الفرد بالمجموع . ويرى جيمسون أن «المجموع» الاجتماعي غالباً ما يحوى الصراع الطبقي بين السيطرين والطبقة العاملة مما يجعلنا نفكر في النظام الاجتماعي على المستوى الثقافي في شكل حوار بين أطراف طبقية متضادة . هذا الحوار يكون ممكناً بما يسميه جيمسون وحدة القانون المشترك (من السهل أن ننسى أن الخلاف غالباً ما ينشأ حول اللغة ومجموع الافتراضات المشتركة) ويقدم جيمسون مثالاً من إنجلترا في أربعينيات القرن السابع عشر ، عندما حلت العقيدة محل القانون أو اللغة المشتركة . وهكذا تحارب الخصوم من موقعين متباينين . لكننا تاريخياً لا نسمع إلا صوتاً واحداً ، لأن الأيديولوجية المسيطرة تفسد كل أصوات خصومها الطبقيين لكنها تبقى رغم سيطرتها المطلقة محاصرة في حوار مع الطرف الذى حاولت القضاء عليه .

نحو ثقافة سياسية تعليمية

إن النقاش المثار حول ما بعد الحداثة هو نموذج

للصراع الطبقي على المستوى السياسي والثقافي . فعلى المستوى السياسي ، تقوم مدرسة ما بعد الحداثة بالهجوم ضد الماركسية . أما على المستوى الثقافي فإنها رفض لحركة الحداثة : التعبيرية المجردة في الرسم – الأسلوب العالي في النحسار – الوجودية في الفلسفة . إن معظم رواد ما بعد الحداثة يرفضون النماذج التالية : النموذج الوجودي للحقيقة والذهب – الأعراض المتضادة للدال والمذلول – النموذج الفرويدي للظواهر والباطن ، ثم النظرية الماركسية للشكل والمضمون (النظرة إلى العالم بشكل تجريبي ، كشكل مرتبط سببياً بالضرورة في حين أن البنية وتكوين الحقيقة هي المضمون) هذه النماذج العميقة تم استبدالها بمفاهيم جديدة مثل الخطاب والممارسة واللعب بالنصوص Textual play

ويرى جيمسون أنه مع ظهور مدرسة بعد الحداثة ، ظهر نوع جديد من «اللاعق» أى من السطحية. إن الانتقال من الحداثة إلى عالم ما بعد الحداثة يمكن التعرف عليه إذا ما عرفنا أن الاغتراب عن الموضوع قد حل محله تقتنت الموضوع . إن اغتراب الموضوع الفرد. وعدم وجود الأسلوب الفردي المتشيز . قدم نوعاً جديداً من الممارسة ، وهي الممارسة (الفتل ياتر سابق) باختصار ، أصبح التعارض هو الأسلوب الأكثر شيوعاً (خاصة في الأفلام) وهو أسلوب يؤكد رغبتنا في أن نجعل إلى أزمنة أقل في إشكالياتها من زمننا هذا . يبدو أن هناك رفضاً قاطعاً للاستغراق في عالماً أو للتكبير بشكل تاريخي . إنه رفض يرى جيمسون أنه إحدى سمات شينزويرانيا المجتمع الاستهلاكي . ويعتقد جيمسون أن الإحساس بالتاريخ قد بدأ يخبو . إن أنظمتنا الاجتماعية المعاصرة كلها قد بدأت تفقد تدريجياً قدرتها على استعادة ما ضيها وبدأت تعيش في حاضر أبدى . يبدو أن هناك

والاستغلال القائم للطبيعة والآوى ، بمعنى تدمير الزراعة التقليدية ودر صناعة وسائل الإعلام والدعاية . إن مفهوم جيمسون السياسى الذى استقاه من مدرسة لوكاتش وفرانكفورت يعتمد على نظرية التشويش ، والتشويش السلى . فهو يرى أن الإنتاج الجمالى قد تم إدماجه فى الإنتاج السلى :-

(إن هذا العالم كله : والأمريكىين خاصة : فى ثقافة ما بعد الحداثة ، هم التعبير الداخلى لموجة جديدة من السيطرة العسكرية والاقتصادية الأمريكية للعالم : بهذا المعنى وكما كان خلال التاريخ الطبلى ، يصبح الجانب السفلى للثقافة هو الدم والموت والربح .

إن أكثر ما يروع جيمسون هو قدرتنا العقلية المحدودة على الأقل فى الوقت الحاضر على رؤية خريطة عالم مركزى متعدد الجنسيات من خلال وسائل الإعلام حيث نجد أنفسنا وقد حوصرنا كموضوعات فردية : إنه يصف لنا كيف أصبحنا : بطريقاً أو بأخرى . نشعر أن الأشكال المحلية لثقافة المقاومة وحتى التدخل السافر ، قد تم نزع أسلحتها بطريقاً ما ، وتم استيعابها عن طريق نظام أصبحت جزءاً لا يتجزأ منه ، حيث لا يمكن إحراز مساحة تفصل بينها والآخرين .

وبينما يهتم منظرو الحداثة بالزمن والذاكرة ، فإن حياتنا اليومية ولغتنا الثقافية تبدو تحت سيطرة مقولة الفضاء أكثر من الزمن . ويستخدم جيمسون وصفاً لهذه الحالة عندما يتحدث عن مدينة بعيدة مشيراً إلى الفضاء ، حيث لا يستطيع الناس أن يحددوا بعقولهم أماكنهم أو المجموع الحضرى حيث يعيشون . ويؤكد جيمسون أن علينا أن نحدد علاقتنا الفردية والاجتماعية بالحقائق الطبقة على المستوى المحلى والقومى والعالمى ، وهى عملية تستدعى منا أن نتعامل مع المادة الوجودية والوضع

نوعاً من العشوائية المتوحشة فى الأساليب المستخدمة فى الماضى . فى الوقت نفسه فإننا نبدو وكأننا غير قادرين على تشكيل أدواتنا التى تعبر عن خبراتنا الحالية . وبالنسبة لجيمسون فإن ما بعد الحداثة يكرر ويؤكد منطق الرأسمالية الاستهلاكية ، إن ظهور ما بعد الحداثة مرتبط ارتباطاً وثيقاً بظهور الرأسمالية متعددة الجنسيات .

واعتماداً على أعمال الاقتصادى إيرنست ماندل استطاع جيمسون أن يقسم مراحل الواقعية والحداثة وما بعد الحداثة .

وماندل يُعتبر تجسيداً لقضية أن التكنولوجيا هى نتاج التقدم الرأسمالى أكثر من كونها نتاجاً طبيعياً للتطور فى هذا المجال . ويحدد ماندل ثلاث فترات أساسية من ظهور الآلة فى الرأسمالية وإنتاج محركات البخار منذ ١٨٤٨ ، ثم المكينات الكهربائية وموتورات الاحتراق منذ تسعينيات القرن التاسع عشر ثم الأجهزة الإلكترونية والنووية منذ أربعينيات هذا القرن . هذا التقسيم الزمنى يحدد الخطوط العريضة لنظرية ماندل فى كتاب «الرأسمالية الأخيرة» وهو يؤكد أن هناك ثلاث لحظات أساسية فى الرأسمالية . رأسمالية السوق . الرأسمالية الاحتكارية أو الامبريالية ثم الرأسمالية متعددة الجنسيات .

ومن بين منظرى اليمين الجديد هناك من يؤكدون أننا نعيش فى مجتمع لم يعد يتماهى مع قوانين الرأسمالية الكلاسيكية (أولى الإنتاج الصناعى وبحتمية الصراع الطبقة) لذا فقد غفى الزمن على الماركسية وعلى النقيض من نظرة مدرستى ما بعد النيوية وما بعد الحداثة ، فإن ماندل يؤكد أن الشكل الحالى للرأسمالية هو الوضع واتقى الأشكال التى ظهرت حتى الآن ، فهناك توسع غير عادى للرأسمالية فى مجالات غير سلعية : مثلاً التطفل

التجريبى للموضوع ومع المفاهيم النظرية الكلية. علينا أن نطرح فهماً جمالياً مدركاً وثقافة تعليمية سياسية - حتى نستطيع أن نهب الفرد شيئاً من الإحساس القوي بمكانته في النظام العالى .

وبينما نقرأ هذه الكلمات فإنك قد تتساءل . ما الذى يعنيه كل هذا بالنسبة لـ ؟. إننى اتفق مع انطونيو جرامشى حين قال إن «كل شيء ما هو إلا سياسة حتى الفلسفة والفلاسفة» ، والنص الأدبى والفلسفة أو ما إليها ذلك يحتاج إلى سلطة تستطيع من خلالها ، كما يصف جرامشى أن تنشر وتبذر وتسيطر على عالم «الحواس» : « في عالم الفكر والثقافة يتواجد كل منتج ليس فقط ليكتسب مكانته ولكن أيضاً ليُزجِ المنتج الآخرى وليُنصر عليها . أما أنا فاقترح أن ننظر إلى الحداثة بما بعد الحداثة في إطار الصراع الأيديولوجى . هذا النقاش ، سيكون بشكل ما ، حول وضع الماركسية وقيمتها ، إن التنوير هو موضوع الحداثة . لكن ما بعد الحداثة تعلن أن التقدم أصبح أسطورة ، ومن الواضح أن كل شيء يتحدد موقعه في عالم ما بعد الحداثة ، باهتماماتنا وقيمتنا السياسية . إن رؤيتنا لما بعد الحداثة ستتركز على كيفية إدراكنا للحاضر والماضى والمستقبل

بالنسبة لنا وغيرنا .

إن الإنسانية تتميز بأنها تستطيع أن تفضل بين «الواقع» والمثال وأنا أعنى بالواقع وعينا بالحاضر ؛ وبالمثال تصورتنا عما يمكن أن تكون عليه الحياة والعالم . إن الإنسان لديه القدرة على إدراك ما يمكن تحقيقه في المستقبل ولديه الأمل بأن الفرد سيكون أفضل من اليوم . إن الماركسيين لديهم هذا الحس . وهذا الإدراك للمستقبل وهم أيضاً يحاولون فهم العالم لينموا وعياً نقدياً تجاهه فيما يقومون بتطوير استراتيجياتهم لتغييره . إنهم يدركون بالطبع أن التطور ليس أحادى الاتجاه ، وبسبب طبيعة التناقضات فإن هناك جوانب سلبية وتقلبات محزنة وخسائر مؤلمة لا محالة . إن نضال الماركسيين من أجل مستقبل أفضل لا يعنى أنهم واثقون من أن التقدم والتطور مضمونان ، وأن العملية الديالكتيكية سوف تقودنا إلى الكمال . إننى اعتقد أنه من المهم للناس أن يساندوا مشروع التنوير ، لأن التعليم يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتصورنا عن تغير اللا وى ، ويساعد على فهم أوسع وأعمق للعالم مما يستدعى تغييره للأفضل . كل هذا سوف ينعكس على إدراكنا لمستقبل أفضل ، وبدون هذه الفرضية الضمنية ، أن يكون لتعليم الناس أية أهمية .

عن المؤلف :

● **مدان ساروب Madan Sarup** باحث يعمل الآن في كلية جولد سميث بجامعة لندن ، وهو من المهتمين أساساً بقضايا التربية بمعناها الثقافى الشامل ، ومن أهم كتبه : الماركسية والتربية Marxism and Education عام ١٩٧٨ ، الماركسية والبنوية والفربية The Politics of Multiracial Education عام ١٩٨٢ ، وسياسات التربية متعددة الجنسيات Marxism, Structuralism & Education عام ١٩٨٦ ، وما لفتناه من عرض وترجمة هنا ، مستمد من كتابه الذى صدر عام ١٩٨٨ بعنوان دليل تنهيدى لما بعد البنوية وما بعد

الحداثة An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism

ما بعد الحداثة

عن الحداثة وما بعدها

«التناص أصل الحداثة»

فالإلياذة — على سبيل المثال — المرجع ليست إلا تناصاً للآلوبيساً لهوميير . وقد يقال أيضاً أن « البارودي » قديمة ، وجينيت كتب بحثاً مطولاً عنها ، وذكر أن أول إشارة لها ، وردت في بحث لاكتلاف ديلايير في عام ١٩٧٠ . وقد عزفها بأنها فاضل يتخلل مسرحية كلاسيكية في فترة الاستراحة ، يقوم فيها الممثلون بمحاكاة العمل الكلاسيكي وتحوير معناه بحيث يتحول إلى عمل مضحك مستخدماً النص نفسه ، للتسرية عن المشاهدين ، ثم يعود جينيت ويقرر أن « البارودي » تضرب بجذور أعرق من ذلك في التاريخ ، ولا أريد أن استعرض بحث جينيت ، وقد حددت المرجع ، وعلى القارئ أن يعود إليه إذا أراد الاستزادة من هذا القفيض . يعد ذلك نجد أن باحثين يقرر أن الرواية نشأت من البرليسك (BURLESQUE) وهو مشابه للبارودي ، وقرين له . أي كلمات أخرى نشأت من فن الشعب أو الطبقات المسحوقة كصرخة احتجاج ضد الفن

الحداثة — كما هو معروف — مذهب أدبي ، ولكنها في الوقت نفسه — وكما يدل عليها اسمها — فترة زمنية أو تاريخية ، بدأت في زمن ما وانتهت وأعطتها ما يعرف بما بعد الحداثة ، وإن أن بعض النقاد ومنهم ليويتار يقرر أن ما بعد الحداثة ليس نهاية الحداثة ، وإنما الحداثة في صيورتها المتطورة . وهذا يعني أن الحداثة لم تنته بعد ، ولكن هذه النقطة موضع خلاف وجدل بين النقاد ، وهو جدل سيمتد ويتشعب إذا تساطنا عن ميلاد الحداثة نفسها ومتى بدأت ، فالبحث يرى أنها انطلقت من انحصار الرومانطيقية وانطلاقة البرناسية والرمزية ، والبحث يرى أنها انطلقت من جيل إنزرايولند ومعاصريه . ولا أريد أن أعرض لكل هذه الآراء فليس هذا موضوعي وإنما أريد أن أقرر أن الحداثة ولدت من رحم التناص ، وإلى حد ما مما يسمى بالـ « PARODY » أو المحاكاة الساخرة ، وقد يقال أن التناص قديم قدم النص نفسه ، وهذا بالطبع صحيح ،

قالمرد طولى (LINEAR) والرواية تفضح لقانون الغائية (TELEOLOGY) ثم أنها ترتكز على الحدث الأرسطى أو الـ (PLOT) ، ولكنها تعود وتنسف (SUBVERT) كل ذلك لتتحول إلى بارودى للرواية الواقعية . ولابد هنا من تلخيص هذه الرواية ، أو تلخيص حدثها ، ولو بشيء من الاختصار . خاصة وأنها تشكل أول معلم من معالم الحدث .

أحداث الرواية تدور في روسيا في عام ١٩٠٥ ، حيث كانت تخوض حرباً خارجية ضد اليابان ، وحيث كان الداخل يغلي بثورة داخلية ، وتكفل إحدى المنظمات الثورية واحداً من أعضائها بقتل أبه ، وتزوجه بقنبلة زمنية ، والاب سيناتور وواحد من دعام النظام ، وفي البداية وتحت تهديد من المنظمة بتصفية الابن إذا لم يقتل أباه ، يقدم الابن على توقيت القنبلة الزمنية ، ويضعها في غرفته ، على أن يضعها في غرفة الأب فيما بعد ذلك ، ولكن الابن يتراجع بعد ذلك عن قتل أبه وبخاصة بعد أن أعفاه أحد زملائه في المنظمة ، وهو حلقه الوصل بينه وبينه من هذه المهمة ، ويذهب إلى غرفته ليذبح بالقنبلة في البحر ، ولكنه لا يجدها ، ذلك لأن الابن في سبيل أن يعرف حقيقة ابنه يذهب إلى غرفته ويجد صندوقاً مشبوهاً فيجعله إلى غرفته ليجت عن حقيقته فيما بعد . ولكن القنبلة زمنية وستلتجر حتماً ، وهنا نصل إلى ذروة الحدث أو الـ (CLIMAX) فهل سيتحقق الحدث الأرسطى ، أو الواقعي ؟ .

هنا يحدث النسف أو (SUBVERSION) للرواية الواقعية ، ويتحول الـ (CLIMAX) إلى الـ (ANTI CLIMAX) أو الذروة إلى لا ذروة ، أو إلغاء الحدث الأرسطى ، والحدث رغم أن اسمها مشتق من الحدث تلقى الحدث ، وليس في كل روايات الأحداث أى

(والفكر المهيمن) للتطبيقات الاستقرائية والأدب الكلاسيكى الذى يطلها ، والحدث نفسه انطلقت من الموقع نفسه ومن الفكرة نفسها كصرخة احتجاج ، وربما ثورة ضد الأدب الكلاسيكى الذى تكلس . وبالتالى ضد المجتمع البرجوازى المهيمن الذى فرض نمطاً جديداً للحياة تطور من البرجوازية ، مروراً بالإمبريالية ، وانتهاء بما بعد الإمبريالية ، وسيطرة المجتمع الاستهلاكي والميديا ، أو ما يسميه ميلان كونديرا بسيطرة الـ (IM AGUOGUES) القنص إذن قديم ، وكذلك البارودى (والبارودى نوع من أنواع القنص) على أن الحدث تتميز بأنها انطلقت من القنص ، بدلاً من أن تنطلق من الواقع وتحاكيه ، وهى ما يسمى بالـ (MIMESIS) أو (REPRESENTATION) كما هو الحال في الدراما الإغريقية ، أو الرواية الواقعية ، ولكن هذا لا يعنى أنها — كما يدعى البعض — تشير إلى نفسها (SELFREFERENTIAL) أو تشير إلى نصوص سابقة وحسب ، دون أن تشير إلى الواقع ، ذلك لأن النصوص السابقة روايةً وتاريخاً (والتاريخ نص وأيضاً سرد (NARRATIVE) تشير إلى الواقع ، والنص الحديث عندما يتضمن النص القديم ، فإنه يشير إلى الفرق بين الواقعين ، الواقع الكلاسيكى (أو الرومانتيكى ، أو واقع البرجوازية في مراحلها الأولى) والواقع الحديث . ولهذا ، ومن هذا المنطلق فإننا نستطيع أن نحدد بداية دقيقة للحدث . وهذه البداية تتمثل في رواية (بترسبورج) للكاتب الروسى أندريه بيلي ، وفي قصيدة اليباب THE WASTE LAND وقد نشرت (أى رواية بترسبورج) لقصلاً في إحدى الدوريات الروسية في العقد الأول من القرن العشرين ثم نشرت بعد ذلك في كتاب في عام ١٩١٥ . والرواية في ظاهرها تبدو كرواية واقعية .

حدث أو بطل ، فقد انتهى الحدث وانتهى البطل بعد أن انسحق الفرد مع تحول البرجوازية إلى الإمبريالية . وهذا ما يحدث في رواية « بترسبيرج » . الأب بطل الرواية فقد هذه الصفة فقد أحيل إلى التفاعل . وفقد وظيفته كركيزة من ركائز النظام الحاكم ، والحدث وهو انفجار القنبلة لم تعد له أية أهمية ، فلما قتل البطل فإن قتله لن يؤثر في مسار الأحداث ، والقنبلة تنفجر فملاً بعد ذلك ، ولكن انفجارها وهو الحدث الأسطى المتوقع) لا يقدم ولا يؤخر ، أى أن الحدث الأسطى ينتهى إلى (FARCE) أو إلى بارودى ينسف الرواية الواقعية .

والرواية تلتوى بجانب الحدث الرئيسى على أحداث جانبية ينتقلها الحدث الرئيسى ولا تخل بوحده —وحدة الحدث كما هو معروف هى أهم الوحدات الأسطية الثلاث ، حدث واحد في مكان واحد وفي زمن واحد ، ووحدة الحدث مهمة أيضا في الرواية الواقعية — أهم هذه الأحداث هو هروب أم البطل وزوجة الأب المخطط لقتله ، مع عشيق إيطالى إلى أوروبا ، ولكن الأم ما تلبث أن تعود ويعدو الوفاق بينها وبين زوجها ، وهذا خدج واضح ومقصود على الرواية الواقعية ، ذلك لأن بطل الرواية الواقعية عندما تخون زوجها لابد أن ينتهى بها الأمر إلى الانتحار كما حدث ليامبولارى وأنا كارنينا ، فالعلاقة الزوجية الوثيقة شرط أساسى من شروط البرجوازية في مراحلها الأولى ، وهى الطبقة التى وصفتها وعبرت عن مصالحها الرواية الواقعية وإن فإن عدم انتحار زوج الأب إرماس بانتهاكه مرحلة من مراحل البرجوازية ، ومولد مرحلة أخرى ، أو بتعبير آخر إرماس بالحدث . حيث يتحول الحب وكل شيء إلى سلعة لا تصلح للاستهلاك إلا لمرة واحدة ، وهو ما يمكن تسميته (COMMODIZATION OF LOVE) وهذا

ما تؤكد لنا رواية يوليس لجيمس جويس ، والرواية في حد ذاتها. وخاصة فيما يتعلق بمعمارها. — تنهض على التناص ، ولكنها في مضمونها أيضا تقدم لنا نصا أو واقعا موازيا لللاويديس لهرير ، وساحصر حديثى في الفصل الخاص بنوزيكا والذى تدور أحداثه خارج مدينة دبلن في الشاطئ المعروف بساندى ماونت (SANDY MOUNT SHORE) ، وهو مكان رومانطيقى بعيد عن ضجة المدينة وصراعها اليومي ، والزمن أيضا رومانطيقى ، وهو الأصل مع انحدار الشمس وما تضفيه على الأجواء من ألوان وظلال تلهب الخيال والفراز في الوقت نفسه أى أننا إزاء سيناريو أو (SETTING) رومانطيقى ، وأبطال السيناريو هم ثلاث فتيات وثلاثة أطفال ، الفتيات هن سيسى كافرى (SISSY CAFFRY) وإدى بوردمان (EDY BOARDMAN) وجيرتى ماكديول (GERTY MACDOWELL) ، وتوأمان وهما شقيقا إيدى بوردمان في الرابعة من عمرهما ، وطفل رضيع في الشهر الحادى عشر من عمره ، ثم ليوبولد بلوم بطل الرواية الذى يشاهد هذا السيناريو أو المشهد عن كلب . وفى هذا الفصل نجد غير نص ، وبالطبع نجد تداخلاً بين هذه النصوص ، بالطبع هناك أولاً النص البرجوازى الذى يتمثل في وجود أفراد العائلة الواحدة ، ثم هناك النص الرومانطيقى والذى سيتأكد عندما نمضى في قراءة هذا النص ، وهناك أيضا نص دينى كنسى ، حيث تصل إلى أبطال المشهد ترانيم تمجد مريم العذراء من كنيسة قريبة من الشاطئ ، وهذا يعنى أن الحب (خاصة أن هناك ثلاث فتيات رجلاً) ليس مشروعاً إلا إذا تحول إلى زواج تباركه الكنيسة وتوثقه ، ثم نجد نصاً إغريقيا ، عندما يتصارع التوأمان . ويحدثنا السارد بأن فتاة الشقاق كانت قلعة

رملية بناها أحد التوامين وهدمها الآخر ، وتفاحة الشقاق تحلينا وتجرتنا غضبا إلى النص الإغريقي ، وبالدأت إلى نص إيريس (ERIS) إلهة الشقاق التي لم تدع إلى نواج بيليسوس (PELEUS) وبثيس (THE TIS) ، فجات إلى الحفل رغم أنها غير مدعوة ومعهما تفاحة مكتوب عليها : إلى الأجل ، وتالاس عليها هيرا وأثينا وأفروديت ، واختيربارس حكما لاختيار الأجل فمنعها لأفروديت التي كلفاته بخطف هيلين أجمل امرأة وتزوجها له . ونجم عن ذلك حرب طروادة المعروفة . والمشهد نفسه أو السيناريو يتكرر في الفصل الخاص بنوزيكا في رواية (بيريس) . يلعب الشقيقان بالكرة ، ويركائنها وتنتهي إلى حيث يلف ليوبولد بلوم ، ويمسكها أمامه الشقيقان وثلاث فتيات ، ويقذفنها وتنتهي إلى حيث تقف جيمتي ما كودويل ، وهنا تتحد المعلقة ، ونعرف أنها بين بلوم وجيمتي فعلى أى وجه تنتهي ؟ ثمة عدة نصوص يمكن أن تعد نهاية هذه المعلقة ، ثمة النص الإغريقي حيث تقدم الفتاة (التي يجب أن تكون عذراء) قربانا للزوج أو الآلهة (كمثال ايليغني أو ايليغنيا (IPHIGENIA) ، وثمة النص الكندي أو الديني ، ثم النص البورجوازي ، وقد تحدثت عنهم أنفا ، ثم يأتي النص الرومانطيقي ، وهو النص الذي يطلى على الفصل ، والحقيقة أن النص بارودي للفة روايات الرومانس ، حيث يتحدث عن سندريلا الفتاة الجميلة الفقيرة التي يأتي رجل أحلامها وينقلها من هذه هذا الفقر ، ويميعشان بعد ذلك في الثبات والنياب . ثم يأتي أخيرا النص الدائلي الذي يتقدم هذه الأجواء حيث البحر والهواء النقي المضيئ بالبرودة ، والترانيم الكنسية ، واللعب البريء ، والأمل العريقة ، يأتي ليحدد لنا مصير سندريلا الحديثة . تتصاعد فجأة إلى

السماء وتفشيها صواريخ نارية تظلل الجميع ، وتصرفهم عما كانوا عليه ماعدا بلوم وإلى حد ما جيمتي ، فأي نص بعد ذلك سينتصر ويحدد المعلقة بينهما ؟ بالطبع ينتصر نص الدائلي ، ويمارس بلوم وهو يتطلع إلى السماء ، يمارس جلد عبره أو العادة السرية ، ثم يغادر المكان وكان شيئا لم يكن ، والنتيجة بالطبع هي العقم الجنسي والعقم الحضاري ، وعقم الإنسان نفسه وخوازه ، وقيل هذه الأحداث بقليل تدور حوادث مشهد آخر بين زوجة بلوم نفسه وشخص آخر يمارسان فيه المعلقة أو الخيانة الجنسية ، وبلوم نفسه يعلم ذلك ويعرف ولهذا لم يعد إلى بيته عقب الظهيرة ، وذهب إلى الشاطيء . ولكنه في النهاية يعود إلى بيته . والمقارنة بالطبع هنا واردة بين النص الكلاسي والنص الدائلي ، بين بينيلوبي الأريديسا لهوميروس ، وهولي بلوم أو بنيلوب يوليس لجويس . أي أن الحب قد أصبح مجرد سلعة ، ودخلنا عصر الدائلي ، حيث يلتزم إغلاص الحضارة بعقم الإنسان وخوائه وانسحاق ذاتيه ولربديته ومجزه عن تغيير مجريات الحياة ، وهو ما تؤكد قصيدة « اليباب » للإيت . وهي قصيدة تناصية لا تغلو أيضا من البارودي .

وهي تستحضر لنا عدة نصوص منها على سبيل المثال لا الحصر كتاب جيسي وستون « JESSIE WESTON » (FROMRITUAL TO ROMANCE) الملك الصياد THE FISHERKING والذي ترد اسمه في عدة أساطير ، وهو ملك عظيم يحكم شعبا عقيما هو الآخر ، أي النص هنا هو عن العقم ، ومن هذه النصوص أيضا الكوميديا الإلهية لرواية كوندرا « THE HEART OF DARKNESS ... إلخ .

يصل . الفندور المدمل الوجه
نلسن صغير في مكتب عقارى .
يحاول استئارتها بمدايعلت
لا تردّها ، وإن لم تطلبها
حتى إذا تهجّج وصمّم ، هاجم على الفور
لا شيء يقطع الطريق على يديه المفارمتين
ولأنه لم ينتظر منها جوابا
فقد قلب فتورها إلى ترحيب
أخيراً يمنحها قبلة متفضّلة
ويهبط متلمّساً طريقه في ظلمة السلام .

.....

الآن ، وهى تنظر لحظة في المرأة ،
تتذكر بالكاد عشيقها الذى اختفى ..

والمشهد واضح لا يختلف كثيراً عن المشهد في نوزيكا ،
وهو يتحدث أيضاً عن تحويل الحب إلى سلعة ، أو الحب
العابر (ONE - NIGHT STAND) ، والنص الإغريقى
أى نص تريزياس يؤكد فكرة العقم ، فتريزياس خنثى
عقيم ذو ثدين مغضنين ، على أن هذه القصيدة يجب أن
تقرأ جنباً إلى جنب مع قصيدة « الرجال الجوف » ، التى
تؤكد لنا أن إنسان المداعة ، أو إنسان العصر الحديث
إنسان أجوف ، عدا أنه عقيم .

وقصيدة الرجال الجوف (THE HOLLOW MEN)
قصيدة تناسية ، وهى تضمن نص « انتى عن الكوميديا
الإلهية » وخاصة عن رجال الاعراف الذين يقفون على
حافة النهر ، نهر اشبيون ، بين الجحيم والفردوس ، ذلك
لأنهم لم يقتربوا شيئاً يمكن أن يؤدى بهم إلى الجحيم ،
وبالمقابل لم يمارسوا الحرية الممنوحة لهم ليحبوا أو يفعلوا
شيئاً يكافئون عليه بدخول الفردوس ، إنهم رجال جوف ،
وليسوا أرواحاً ضالة .

ومن الواضح أن البيوت تأثر بجويس وهذا حذوه في
التناص ، وهو قد اعترف بذلك عندما قال بصورة غير
مباشرة ، معلقاً على رواية « يوليس » : —

« I WISH FOR MY OWN SAKE THAT I HAD
NOT READ IT » . كنت أتمنى لمصلحتى الخاصة لو
« لم أكن قد قرأتها (أى رواية يوليس) .. »

والقصيدة — كما قلت — هى عن العقم ، عقم
الحضارة الغربية وإفلاسها وعقم الإنسان الحديث ولهذا
سأشتر منها مقطعاً بهذا المعنى ترجمة شاعرنا أحمد
عبد المعطى حجازى في كتابه (مدن الآخرين) : —

في الساعة البنفسجية ، حين ترتفع العينان والظهور
من على المكتب ، حين تلف الآلة البشرية
أترجع بين حياتين ، أنا تريزياس ، المعجوز
ذو الضرعين المغضنين
ورغم أنى أعمى ، أستطيع أن أرى في الساعة
البنفسجية .

في الساعة المتأخرة التى تمثت الخطى إلى البيوت .
ترجع المألح من عرض البحر ، وتعيد كتابة الآلة إلى
مسكنها ساعة الشائى

لترفع ما تخلف من فطورها ، وتشمل مولدها ،
وتعد لنفسها وجبة من الملبات .

في فراغ النافذة ، علقت بلا مبالاة قمصتها الداخلية
حيث تدغدغها أشعة الشمس الأخيرة .

وعلى الأريكة (سريها في الليل) تكومت
جوارب ، وأخفاف ، ومضدات للصدر والخصر .

أنا تريزياس ، المعجوز ذو الضرعين المغضنين
الذى رأى المشهد وتنبأ بالبقية

انتظر ، أنا أيضاً ، الضيف المنتظر .

يصح أن نسميه نقداً للغة ، ولكن هل يخرج «الإبداع» عن نطاق ذلك ؟ أليس هو الآخر نقداً للغة ، وليس نقداً للواقع . وأنهار الحواجز بين «الإبداع» و «النقد» يقابل انهيار الحواجز التي كانت قائمة ومنتهبة ، بين الفلسفة والتاريخ ، وعلوم الاجتماع ، والأنثروبولوجيا ... الخ هل نستطيع على سبيل المثال - أن نقرر أن فوكو مؤرخ ، أو عالم اجتماع ، أو عالم نفس ... الخ يصعب ذلك بالطبع ، ولا نملك في النهاية إلا أن نقرر أنه كاتب وحسب . والتاريخ نفسه ، لم نعد ننظر إليه على أنه رصد وإثبات لوقائع وأحداث ، وما يسمى بإثبات الحقائق . إن التاريخ أيضاً نص ، أى كتابة ، ولذلك اسقطنا كلمة التاريخ من الاستعمال ، وأبدلناها بكلمة «التاريخ» أى «التاريخ المكتوب» HISTORIOGRAPHY وهذا يعنى أننا نتعامل معه كما نتعامل مع أى نص آخر ، أى أنه يعكس نفسه ، أى يكتب نفسه ، إنه لا يحاكى أو يمثل ، وبالتالي لا يحتل الصدق أو الكذب ، أى لا نستطيع أن نقول إنه صادق أو كاذب أو صحيح أو مزيف ، إنه نص وحسب ، وهذا يعنى أنه خاضع للتفكيك أو النقص DECON- STRUCTION ويحتل غير قراءة .

إنه باختصار لا يختلف عن الرواية ، بل إن البعض يسمي الرواية METAHISTORIOGRAPHY أى «ما وراء التاريخ المكتوب» . ويمكن أن ننظر إلى الاثنين على أنهما قطع ولصاق COLLAGE/MONTAGE ، أو «توليف» تماماً كما يحدث في السينما ، وما يسميه المخرج الروس الشهير إرينينسكتاين «بلمونتاج الفكرى» INTELLECTUAL MONTAGE ، هو أننا نأخذ صوراً للواقع أو العالم ، ونستلب هذه الأشياء من سياقها ، ونضعها في سياق آخر ، مما يعنى أننا يجب أن نتعامل مع السياق الجديد ، وليس مع السياق القديم ، أو

THOSE WHO HAVE CROSSED
WITH DIRECT EYES, TO DEATH'S
OTHER KINGDOM

REMEMBER US-IF AT ALL - NOT AS LOST
VIOLENT SOULS, BUT ONLY
AS THE HOLLOW MEN
THE STUFFED MEN

وأولئك الذين عبروا بأعينهم المطلعة المثرثرة إلى الفردوس ، أولئك الذين عاشوا (حيوا) هم يتذكروا الرجال الجوف ، وإذا ذكرهم ، وهذا قد يحدث بالكاد فإنهم سيذكرونهم كرجال جوف . الذين أحباهم الذين يعبرون نهر اشيمون إلى الفردوس ، ولهذا فإن التي تقود دانتي إلى الفردوس تلك التي أحبا وأخلص لها وهى بياتريس ، وليس فرجيل والقرآن الكريم يعدثنا عن ذلك عندما يقرر أن «الأخلاء يومئذ بعضهم لبعض عدو إلا المتقين» .

٢ . «نقد ... ما بعد الحداثة»

العنوان غامض وغامض ، ويحتل غير معنى ، ويقضى غير تفسير . فكلمة «النقد» لم يعد لها . كما يقول بوليت - أى وجود ، أى ليس هناك «نقد» مقابل «الإبداع» . لم يعد شئ أى وجود منذ هالارميه إلا للكتابة . ذلك لأن «الإبداع» إنتاج لغوى ، أو إنتاج «نص» لا علاقة له بالواقع ، أو ما يسمى بالشار إليه «REFERENT» حيث أن هذا لا يعدو أن يكون وهماً أو أسطورة ، MYTHE أى أن «الإبداع» رواية وشعر ، أو على الأصح «نص» ليس مرآة للواقع ، ولا يمثله ، إنه يمثل نفسه ، ولا يشير إلى أى شئ يقع خارجه . والنقد أيضاً بدوره ليس إنتاجاً لغوياً ، قد

الواقع القديم ، وهذا ما تعنيه كلمة «META» التي يمكن أن نتصورها على أنها «الواقع الآخر» .

أسبق مثالاً على ذلك ، ولو أنه لا يعبر تماماً عما أقصده . بعد الغزو السوفييتي لتشيكوسلوفاكيا في عام ١٩٦٨ ، عرض التلفزيون الروسي فيلماً لهذا الغزو ، كان من الواضح فيه أن الشعب التشيكوسلوفاكي رحب بهذا الغزو وختلف له . كل اللقطات في الفيلم تشير إلى ذلك .

وعندما يتعامل الناقد السيميوطيقي مع هذا الفيلم ، فإنه لا يبحث عن وثيقة صدقاً وكذباً ، ولكنه يفككه ، ويمارس معه عملية عدوانية ، ويقطع المنتجا ، ويعيد تأليله ، ويشير إلى الاحتمالات المختلفة والمكنتة لقرائته . وقد تقضى بنا عملية التفكير - كما حدث فعلاً - إلى اكتشاف صور أو لقطات أخذت أو صوّرت في عام ١٩٤٥ (حيث رحب الشعب التشيكوسلوفاكي فعلاً بالجيش السوفييتي الذي حربه من الاحتلال النازي الغرس) واضيفت إليها أو أصلحت لها صور من عام ١٩٦٨ . مما يعني أن الفيلم لا يصور الواقع ، ولكنه يتحدث عن نفسه ، عن إنتاجه ، أو عملية المنتجا التي تألف منها ، وهي عملية لا يمكن أن نضعها بأنها صادقة أو كاذبة . لأن المنتجا يقدم لنا عدة عوالم محتملة «POSSIBLE WORLDS» ونحن عندما نقرر أنه صادق أو «كاذب» فإن هذا يعني أن الفيلم لا يحتمل إلا قراءة واحدة وهذا مستحيل لأنه «منتجا» على أننا نستطيع أن نقرر باطمئنان ، أنه لا يمثل الواقع .

إنه واقع آخر هو واقع المنتجا ، أو واقع الفعل .

وهذا ما يعني البنيويين عندما يقرون أن المشار إليه «LE RÉFÉRENT» أو الواقع «LE RÉEL» أو المرجع مجرد وهم أو أسطورة ، وإنما يجب أن نحصر اهتمامنا في العلاقة بين الدوال داخل النص ، (الصور داخل المنتجا ، ولهذا فإن البنيويين يقررون أن الفيلم نظام سيميوطيقي ؛

أي لغة ، باعتبار أن الصور ، أو اللقطات دوال) . والدال هنا مستقل عن مدلوله الوضعي ، أي أن القطة ليست قطة . وإنما القطة كدال تتحدد من خلال علاقتها بالدوال الأخرى داخل النص ، وهي ظاهرة تسمى باستقلال الدوال «AUTONOMY OF SIGNIFIERS» (سنجد بعد قليل أن نقاد ما بعد الحداثة يسمون هذه الظاهرة «استبداد الدوال» - TYRRANY OF SIGNIFIERS .

أعود وأقرر - مرة أخرى - أن التاريخ مونتا ، ولعل ما أعنيه قد اتضح الآن . وأعود في الوقت نفسه - إلى العنوان : «نقد .. ما بعد الحداثة» وهو كما هو واضح عنوان غامض وعام . فقد يعني أنني أنتقد تيار ما بعد الحداثة ، وقد يعني أنني أتحدث عن النقد عند هذا التيار ، والمعنيان أردان ومضروعان ، ولا يمكن لأحدهما أن يلغي الآخر ، كما أن لمة معنى ثالثاً ، وهو أنه ، كما قلت ليس لمة أي نقد وليس هناك إلا الكتابة . على أننا لا يمكن أن نلغي كلمة النقد - رغم أنه لم يعد لها وجود - لأننا كما يقول جاك ديريدا ، لكي نفهم أي نص ، ولكيلا نقدته ، لابد أن نتعاطى بوسائل النقد القديم ، وأدواته . ذلك ما عبر عنه في كتابه «الاجرومية» «DE LA GRAMMATOLOGIE» وهو كتاب ليس عن النحو ، كما يبدو من اسمه ، بل عن شيء آخر ، سأحدث عنه بعد قليل .

المهم ، سأستخدم كلمة «النقد» ولكي نفهم «نقد ... ما بعد الحداثة» ونتعرف عليه لابد أن نحدد الفروق بين النقد التقليدي ، والحديث (البنيوي) وما بعد الحديث ، أو ما بعد البنيوي . ويمكن أن نتعرف على هذه الفروق من خلال ما يعرف بالقصدية «INTENTIONALITY» ، ولكن هذا لا يعني أنها المعيار الوحيد ويمكن أن نتعرف

La mer, la mer, toujours recommencée!

O recompense apres une penoée

Qu, un long regard sur le calme des dieux!

السقف الذى تطوف فوقه الحمام
والذى يخفق بين اشجار الصنوبر والمقابر
والظهيرة المحرقة التى ترسل عليه شواطأ من النيران ،
البحر الذى يغدو ويرج

هذا النص يحتمل غير قراءة ، ممأ ينغى فكرة وجود
«قصيدة» للمؤلف . سألرأه بداية قراءة بنيوية .

ولكن قبل ذلك ما الذى يمكن أن يقوله النقد القديم فى
هذا النص ، النقد القديم ينطلق من وضعية اللغة (أى أنها
مواضعات) لكل دال مدلول محدد ، هو المدلول المعجمى أو
الإفشارى ، DENOTIVE ، ويمكن أن نفهم النص
بالرجوع إلى المعجم ، والبحث عن مدلول كل دال ، وحتى
لو كان هذا المدلول مجازيا ، فإن المعجم يورده أيضا
المدلولات المجازية ، وإذن فليس ثمة أية إشكالية ، أو هذا
ما يبدو لنا . ولكننا سنجد - كما يحدث دائما - أن ما ظهر
سيختفى إزاء ما «بطن» البيت الأول ، ليست فيه أى
مشكلة ، والمدلول واضح ، سقف تطوف فوقه الحمام ، وهو
ليس بدءا فى ذلك ، فهذه حال كل السقوف ، أما فى البيت
الثانى فنجد أن السقف ليس ثابتا بل يخفق ويينغى ،
ويتحرك . وهذا لا يشكل مشكلة كبيرة . فطيران الحمام
قد يربح لنا بحركة السقف ويقنعنا بها خاصة عندما
نعرف من البيت الثالث أن ثمة وهجا للشمس يربح هو
الأخر بالحركة ، كما يحدث فى ظاهرة السراب ولكن البيت
الرابع الذى يفاجئنا بالبحر بحركته التى لا تهدأ يقدم لنا
والنقد التقليدى مشكلة ، فما دخل البحر فى هذه اللوحة ،
وما علاقته بالأبيات السابقة ؟ مما يجعل النقد القديم يقرر
أن البيت الأخير مقحم على المقطوعة ، إلا إذا كان المقصود

على تلك الفروق من خلال هذه المقارنة :-

١ - فى النقد التقليدى ، الغاية هى البحث عن قصيدة
المؤلف ، أى ما يريد أن يقوله المؤلف . أى محاولة التعرف
على موقفه من الحياة ، ورؤيته لها ، وهو ما يحدث عندما
نقرأ بلزك ، ونقرر أنه يكتب عن واقع البحر-جوازية
الفرنسية ، ويرى أن المال ، أو الاقتصاد هو المحرك
الأساسى لاتجاهات المجتمع ، والمشكل الأول لروحه .

٢ - أما فى النقد البنىوى ، فالقصيدة ليست قصيدة
المؤلف ، وإنما قصيدة النص ، النص هو الذى يقصد ،
أما المؤلف فإنه غائب ، أو ميت ، وفى هذه الحالة يجب أن
نبحث فى النص نفسه - وليس فى أى شىء خارجه - عن
الآليات التى تحدد لنا هذه القصيدة .

٣ - فى نقد ما بعد العداة ، المثقف أو القارئ هو
الذى يحدد القصيدة ، هذا إن وجدت ، إذ أن وجودها
ينطلق من تصور المثقف للنص ، وتفاعله معه . والحديث
هنا لا يكون عن أليات فى النص ، وإنما الثيات ، وحتى
رغبات أو أهواء تنطلق من المثقف . وهو ما تتحدث عنه
بأسهاب نظرية التلقى ، RECEPTION THEORY

وهكذا نكون قد استخدمنا مصطلحا من مصطلحات
النقد القديم ، وهو «القصيدة» . على أننا عندما نتعامل مع
نص حديث ، فإننا لا نستطيع أن نصل إلى «قصيدة»
المؤلف ونحددها ، وسأثبت هذا النص للشاعر الفرنسى

فالفيرى VALÉRY :

(*) يقول فاليري فى المقطع الاول من قصيدته «المقبرة
البحرية» :
Ce toit tranquille, ou morchent des colombes,
Entre les pixns palpite, entre les tombes;
Midi le just y compose de feux .

هو تشبيه السقف بالبحر ، ولكن لا توجد في النص أية أداة تشبيه تشير إلى ذلك . وبالطبع من الصعب هنا أن نحدد قصيدة المؤلف .

ونأتي إلى النقد البنيوي الذي يقر بداية أن المؤلف غير موجود ، وأن قصديتي غير واردة . كما يقرر أيضاً أن مدلول الكلمات لا يتحدد بالرجوع إلى المعجم ، وإنما من خلال علاقتها بالكلمات الأخرى داخل النص أي أننا يجب أن نفترض بداية أن السقف ليس هو السقف وإنما شيء آخر يحدده النص ، وبالطبع ليس للمؤلف أي دخل في ذلك ، إنه ميت . والسقف في هذا النص لا يمكن أن يكون شيئاً آخر غير البحر ، أي أن المقطوعة في أبياتها الأربعة لا تتحدث إلا عن البحر . فالبحر هو الذي يخفق ويتوجع ، ويموت ويولد ، ويفقد ويولد ، ويلتحم ويتوهج تحت أضواء الظهيرة المشرقة . أما الحمامات فليست هي الحمامات التي يحددها المعجم ، ولكنها السفن بأشرعتها البيضاء ... الخ هذا هو إذن المعنى ، وأما القصيدة ، فالمقصود هو وصف البحر المقبرة ، خاصة وأن عنوان القصيدة هو «المقبرة البحرية» .

ثم يأتي نقد ما بعد الحداثة ليلقي ظلالاً من الشك على المعنى الذي وصل إليه البنيويون . وما بعد الحداثيين ، أو التفكيكيين يقررون أن المعنى لا يمكن أن يتحدد ، وأن هناك دائماً وبداً غير معني ، وفاليري نفسه يذهب إلى شيء من ذلك حيث يقول :- (أنا أكتب ذلك من الذاكرة) IL N'Y A PAS DE VRAI SENS D'UN TEXTE.

ليس ثمة معنى حقيقي في أي نص ، فمن جهة يمكن أن يكون النص عن البحر ، ولكنه يمكن أن يكون أيضاً عن سقف حقيقي ، وإحجام البحر هنا هو نوع من المونتاج ، وإذا بدأ لنا كما مر القول ، أنه ليست ثمة علاقة في النص

بين البحر والسقف ، فإن القارئ أو المتلقي يمكن أن يقيم مثل هذه العلاقة ، تماماً كما يحدث في المونتاج السينمائي ، إذ أن المشاهد هو الذي يخلق العلاقة بين اللقطات المتتالية . ويمكن أن نستشهد هنا بمثال من شعرنا العربي :

عَدُوِّيَّةٌ ، أو من سفين ابنِ يسَين
يَجُودُ بها المَلَأُ طَوراً وَيَهْتَدِي
يُفَسِّقُ عِيَابَ المَاءِ خَيْرُوهَا بها
كَمَا قَسَمَ التَّرَبُّ المَفَاهِلُ باليد

الحال هنا لا يختلف عن نص فاليري ، المقاطع الثلاثة الأولى تصف سفينة تشق العباب ، ولكن المقطع الرابع يأتي ويقحم التراب أو الرمال ، ولعبة المفايلة هي التي يقوم فيها الصبي ، أو الفلام بشق خطوط في الرمال ، مما يفسرنا على أن نقدر أن الشاعر وهو طرفة ابن الصحراء .. يصف الجمل سفينة الصحراء ، ويشبّهه بسفينة اليم . ولكن من الجائز أيضاً أن الشاعر يصف السفينة وإنما في حال شق عياب الماء مثل الجمل في شقّه لكتبان الرمال . أي أن كلا المعنيين جائز .

ولا ضَرَرٌ أن نستشهد بمثال ثالث ، وهو هذه المرة من الشعر الأمريكي «ما بعد الحداثة» ولو أنه يمثل واحداً من اتجاهات هذا المذهب يعرف باسم «New Sentence» ، وعنوان القصيدة هو «China»

We live on the third world from the sun. Number three. Nobody tells us what to do.

The people who taught us to count were being very kind.

It's always time to leave.

نتنظر إلى النص كمونتاج ، ولكن ألا يبدو لنا في نفس الوقت وكأنه هذر وهذيان ؟

هذا ما يمكن أن نقرره لولا أن واحداً من أهم ناقدى العصر وهو فريدريك جيمسون قد اهتم به وأشار إليه كظاهرة من ظواهر العصر ، فلنستمع إلى ما يقوله ، حين يقرر أن هذه قصيدة سياسية وليس مجرد دوال فقدت مدلولاتها ، كما يحدث في حالة الشينغفرانيا (الشينغفرانيا كما يقرر لأن في مجز الفرد - وخاصة الطفل - عن امتلاك ناصية اللغة حيث يتحول كلامه إلى دوال بدون مدلولات) ، فالقصيدة كما يدل على ذلك عنوانها تتحدث عن الصين ، القلب الثالث الذي ظهر بين القطبين الآخرين أمريكا والاتحاد السوفيتي .

هذا ما نفهم عندما نقرأ القصيدة ، ولكن الحقيقة أن الشاعر اشترى اليوم صرور من أحد المحلات في الحي الصيني ، ووضع وصفا لكل صورة ، القطار ، الشمسية ، المدينة الأسمنتية ... الخ أى أنه وضع مونتاجاً من الكلمات لمونتاج من الصور . أى أن الكتابة مونتاج ، وفكرة «المونتاج» هي من إبداع جاك ديريدا ، وهي حل عنده محل الحكاية عند أرسطو ، والكتاب الواقعيين ، ومن المعروف أن البنويين رفضوا فكرة الحكاية ، وقرروا كما مر القول أن المشار إليه أو المرجع مجرد وهم ؛ فجاء ديريدا وأعاد الوجود إلى المشار إليه ، ولكن بشكل غير مباشر ، بحيث لا تصبح الكتابة وصفا مباشراً للواقع - وهذا على أية حال مستحيل - وإنما مونتاج تصويري له ، كما وجدنا في قصيدة «الصين» وكما نجد في معظم نصوص «ما بعد الحداثة» . والأسلوب الذي اكتب به لا يختلف عن ذلك . فليست هناك مقدمات ولا نتائج ، ولا فكرة تتأسس على فكرة سابقة وترتبط بها . فكرة من هنا وأخرى من هناك تتداخلان مع موضوعة الذات

If it rains, you either have your umbrella or you don't.

ولن أثبت كل النص الإنجليزي وسأكتفى بترجمته ، أو ترجمة جزء منه .

إننا نحيا في العالم الثالث راقم ثلاثة (من عوالم الشمس) ولا أحد

يقول لنا ما الذي يجب أن نفعله .

والناس الذين علمونا الحساب كانوا لطيفين جداً
لقد حان الوقت لكي نذهب

وإذا امطرت فقد تكون معك شمسية ، وقد لا تكون معك .

الرياح ستطير بقبعتك .

الشمس تشترق أيضا .

كنت أوتر لو أن النجوم لم تتحدث عنا .

وأفضل لو قمنا نحن بذلك

أركض أمام طيفك

الأخت التي تشير إلى السماء مرة على الأقل كل عشي
سنين .

لا بد أن تكون طيبة

السهبوب تيمكنت

القطار يأخذك حيث يريد .

جسور بين المياه .

والخلق يطوحون بين أمداء طويلة من الأسمنت

متجهين إلى السهبوب .

الخ ...

يتضح لنا من أول وهلة أنه ليس ثمة ارتباط أو تلاحم بين الجمل في النص ، وكان كل جملة تمثل علماً مستقلاً عن العوالم التي تمثلها الجمل الأخرى ، ولكن ألا نستطيع أن

الآب الأمر الذى انتهت إليه اللغة عند لكان الذى قرر في النهاية أن الإنسان مقول ، أى هولة ، أو ما سماه L.E. SYMBOLE . تمييزاً له عن مرحلة «الخيال» -L'I-MAGINAIRE وهي مرحلة الطفولة التي تسبق عقدة أوديب ، وأوديب هنا ليس الآب كما قرر فرويد ، ولكن هو اللغة . والطفل عندما ينجح في الدخول في هذه المرحلة ، أى يتبنى لغة الآب ينمو نمواً طبيعياً وينتمي إلى المجتمع ، وعندما لا ينجح في ذلك يصاب بالشيخوخة وراثياً ، وقد تحدث عنها من قبل . وعلاج ذلك يكمن في إعادة الابن الضال إلى أبيه . وإعادة المدلولات إلى دوالها ، والضموم للغة الآب ، أو لغة المجتمع . وهي لغة ثابتة ثبات الدوال نفسها ، أو ثبات اللوجو سنتريزم . وهو ما جاء ديريدا لتقويضه . وقد فعل ذلك بجرعة قلم . ولكن أى قلم ! وقد فعله ببساطة إذ ألغى وجود الدال ، أو نفاه من الوجود ، وبدلاً من ذلك أتى إلى الوجود بالجرام Gram والجرام دال وليس دالا .

إنه يدل على شيء ، ولكنه في نفس الوقت يحمل أثراً أو أثراً من كل الدوال الأخرى ، ولهذا فإن معناه ليس ثابتاً ، أى ليس له مدلول ثابت ، وبالتالي لا يمكن أن يكون دالاً ثابتاً . معناه مرجحاً ، ومدلوله مؤجل ، وهذا معناه في النهاية أن اللغة (هي مجموعة من الدوال) لا يمكن أن تكون لغة واحدة . هناك غرلة ، وغير معنى ، وأيضاً غير قراءة ، ولهذا فلا سبيل إلى سيطرة اللوجو سنتريزم ، أو النظام العالمي الجديد . فتحة عوالم أخرى ممكنة وهذه نظرية أدبية ما بعد حداثة ، لا تختلف كثيراً عن المحتاج .

وبدلاً من السيميوطيقا وضع ديريدا مكانها علم الجراماتولوجيا GRAMMATOLOGIE وشيخنا وشيخ المعرفة ، أدرك قبل ديريدا أن أى دال لابد أن

الكتابة . بحيث تصبح جزءاً من النص أو النص نفسه . ومع كل ذلك تختلفي الحواجز بين الأجناس الأدبية نقداً ورواية ، والأهم هو أن لا تكون ثمة أحكام أو آراء تقريرية ، ولا أسس ما يكتبه مقالاً ، وإنما نثار . وإنما لا أبعد من ذلك عن الأسلوب الحوارى الاستطرادى الذى ابتدعه شيخنا أبو عثمان الجاحظ ، والذي وصل إلى قمته عند شيخ المعرفة . والهدف هو تقويض التصور الفكرى أو العقلانى LOGOCENTRISM الذى انتهى إلى البرجماتية التي تبرر كل شيء حروباً واستعماراً ونهباً لغزوات الطبيعة ، واستعباداً لشعوب العالم الثالث . والتي اتخذت لنفسها في أيامنا هذه مسمى جديداً هو «النظام العالمى الجديد» وهو نظام داروينى البقاء فيه للأصح ، ولعل ديريدا هوارث نقد ما بعد الحداثة» فهو الذى حررتنا من سجن اللغة الذى وضعناه فيه البنيويين . رغم أنه - وهذه هي المناقضة - ضد تسييس الأدب والنقد ، وكان في ذلك نقيماً لاستانه سارتر .

ومع ذلك لقد نجح في تقويض الميتافيزيقا الغربية ، أو اللوجو سنتريزم ، الأمر الذى أخفق فيه الماركسيون باستثناء مدرسة فرانكفورت النقدية (هوركهايمر وادورنو) وغيرهما ، هؤلاء انطلقوا من الماركسية ، ولكنهم لم يتمدحوا بها . والاستثناء ينطبق أيضاً على جرامش، المثقف العضوى .

والسجن الذى شيده البنيويين هو سجن السيميوطيقا الذى يقوم على دكتاتورية الدوال واستبدادها وكما عرفت قبل قليل ، «TYRANNY OF THE SIGNIFIERS» فاللغة هي العلامة «SIGN» التى تتكون من دال ومدلول ، تنشأ بينهما علاقة ثابتة كعلاقة وجه الورقة بظهورها بحيث يظل الدال ثابتاً لا يتغير ولا يتزعزع ، وهذا معناه ببساطة ، سيطرة اللغة . ولكن ليس أى لغة ، وإنما لغة

يحمل آثاراً من دوال أخرى ، وأن ثمة قوى اجتماعية تتضارب مع القوى العرفية أو الوضعية ، وتلقى سيطرتها أو استبدادها . وكان ذلك هاجس الأكبر في كل رسائله وخاصة «رسالة الغفران» ، وإليك هذا المثال الذي أنقله من كتابي «رواية ما بعد الحداثة» ، وستجد أنه مونتاج فكري .

«والهم يسر وأسر»

قد علم الجبر الذي نسب إليه جبرئيل ، وهو في كل الخيارات سبيل ، أن في مسكني حمالة ما كنت قط افانبي ولا الناكزة بها غانية ، تنثر من مودة مولاى الشيخ الجليل - كبت الله عدوه ، وأدام رواحه إلى الفضل وغدوه - ما لو حملته العالية من الشجر لدنت إلى الأرض غصونها وأذيل من تلك الشجرة مصنوها .
والحمالة ضرب من الشجر ، يقال لها إذا كانت رطبة :

افانية ، فإذا يبست فهي حمالة قال الشاعر :

إذا أم الوليد لم تطعني حنوت لها يدي بصما حمات
وقلت لها عليك بنى آقين فإنيك غير معجبة الشطاط

وتوصف الحمالة بالاف الحيات لها ، قال الشاعر :

أتبع لها وكان أخا عيال شجاع في الحمالة مستكراً

(الشجاع ضرب من الحيات)

وأن الحمالة التي في مرقى لتجد من الشوق حمالة ، ليست بالمصادفة إمادة . والحمالة حرقه القلب ، قال الشاعر :

ولم تُملأ الأحشاء منه

فأما الحمالة المبدوء بها فهي حبة القلب :

رمت حمالة قلب غير منصرف
عنها بأسهم لحظلم يكن غربا

وأن في منزلي الأسود ، هو أعز علي من عنقرة على زبيبة ، وأكرم عندي من السليك عند السلوك ، وأحق ببيثاري من خفاف السلمي بخيايا ندبة ، وهو أيضاً محجوب لاجتباب عنه الاغنية ولا يجوب ، لو قدر لسافر إلى أن يلقاه ، ولم يحد عن ذلك لشقاء يشقاه ... الخ

ومن الواضح أن شيخ المعرفة يتلاعب بالدوال ، ويسحب البساط من تحتها ، ويقلّم أظافرها ، بحيث تفقد في النهاية استبدادها وديكتاتوريتها .

وديريدا يرى أن تفكير الدوال ، وبالتالي تفكير اللغة ، يشكل خطراً على البيروقراطيين أكثر من أي محتوى ، وذلك لأن تفكير اللغة يعني تفكير القوانين ، وتعريرتها من قدسيتها ، ومشروعيتها .

على أن الكاتب الروسي باختين بنظرته عن الديالرجية أو التناص ، قد قام هو الآخر بدور فعال في تفكير اللغة ، وهو دور لا يقل عن دور ديريدا ، ولا استطيع هنا أن أبسط القول في نظريته خاصة وأنه لا توجد لدى أي مراجع عنه ، ويكفي أن أقول إنه اكتشف أن هناك قوى تجميعية لغوية تقابلها قوى طاردة ، القوى البيروقراطية تحاول أن تفرض لغة ضمويلية واحدة وهو ما قرره لاكن - ولكن ثمة قوى أخرى تتصاور مع هذه اللغة ، وتفككها ، وهي القوى الطاردة ، ولغتها شعبية هي التي يسميها باختين باللغة الكرنفالية ، أو الاحتفالية . وقد كان لباختين أثر كبير في تشكيل أدب ما بعد الحداثة ونقدتها ، وحسبي أن أقول إن أدب ما بعد الحداثة في معظمه مزيج متعمد من اللغة السامية أو الثقافة العالية HIGH و CULTURE والثقافة الشعبية أو المضادة «SUB-CULTURE» أو «COUNTERCULTURE» أي أنه

أدب حوارى ، أو تصادمى ، إنه يستحوذ على النصوص الأدبية ، كما فعلت كاثي إيكر باستحواذها على نص دون كيخوتة ، ويفككها بالثقافة الشعبية الكرنفالية .

ولأننى أكتب نثراً أو مونثاجاً ، فسأبتره دون أن أنتهى إلى أية نتائج .

على أن هناك نقطة لابد من إيضاها ، وهى أن المونثاج يؤدي نفس الوظيفة التى يؤديها التفكيك الديرىدى .

ونحن نعيش الآن فى عصر الصور ، صور فوتوغرافية وسينما وتلفزيون ، حلت فيه الإيماجولجيا «-IMAGO LIGY» محل الايديولوجيا ، ولهذا فإن المونثاج هو انجع الوسائل لإعادة وصف العالم ، وتفكيك الصور التى تبثها المؤسسات وفتوات الاتصال والمعلومات . ويكفى أن نذكر هنا المثل الذى قدمته لنا سارة جراهام برون فى فيلمها عن «الفلسطينيين ومجتمعهم» حيث المزج بين الثقافة العالية والشعبية هو أيضاً مونثاج وتطبيق للفكرة الباختينية .

هامش : استعنت على كتابة هذا النثر بكتاب .

The ANTI - AESTHETIC, ESSAYS ON POSTMODERN CULTURE.
FREDRIC JAMESON, GREGORY L. ULMER كتبها
و EDWARD W. SAID إدوارد سعيد ، والكتاب من منشورات BAY PRESS

ما بعد الحاشية

التفكيك
وقراءة الشعر

الحقيقة تمّ على أيدي النقاد والمنظرين الأمريكيين تطبيق التفكيك بصورة أكثر خصوصية على نصوص الأدب ، وإن رأى بعض بعض المنظرين ، أنه في صورته الأمريكية (مع أنها ليست تلك التي تُدرّس في ييل بصورة خاصة) ، قد تم استيعابه في النقد الجديد الذي لا يزال سائداً ، أي أن التفكيك وهذا موضع مناقشة ، قد تم تدجينه في الأكاديمية الأمريكية ، وتحويله إلى نسخة متطورة ، أكثر براعة وحساسية ، نسخة لتزعم من قراءة النصوص يرتبط بالنقد الجديد . ويشكل هذا ، باستمرار المناقشة ، جزءاً ظاهراً من أصوله (مصطلح يثير المشاكل في نظرية التفكيك ، وهكذا يظل سفرية معينة في هذا السياق) كمنهج يثير الأسئلة حول كل أنواع النصوص وممارساتنا الشائعة في قراءتها ، ليوضح كيف تنشأ النصوص ونفهمها بافتراضات خاصة عن اللغة ، ترتبط بدورها بإيديولوجيات الثقافة السائدة .

ما التفكيك ؟ يمرره كالر Culler سلباً : إن التفكيك

إن التفكيك ، بالمعنى الدقيق ، منحى فلسفي للنصوص أكثر مما هو أدبيّ إنه نظرية بعد — بنيوية ، ولا تدلّ « بعد » هنا على أن التفكيك يحل محل البنيوية كنظرية أحدث زمانياً ، ولكنها بالأحرى تدل على أنه يعتمد على البنيوية كنظام تحليلي سابق . تطور التفكيك في فرنسا أساساً ، وارتبط صوماً بأعمال جاك دريدا ، ويمكن أن يقال إنه أبدعه كمنهج لقراءة النصوص . ومهما يكن ، فإن دريدا نفسه يعترف بفضل أعمال فلاسفة سبقوه مثل كانت ونييتشه وهوسرل وهابنجر (ويُخضع كتاباتهم لفحص دقيق) ، أكثر مما يعترف بفضل أعمال منظري الأدب ونقاد السابقتين عليه .

اكتسب التفكيك ، منذ ظهوره ، كثيراً من المشين والمدافعين ، ليس في فرنسا فقط ولكن في الولايات المتحدة أيضاً ، حيث وجد فيها مقراً في جامعة ييل Yale ، فارتبط بأسماء مثل جيرفري هارتمان Geoffrey Hartman و بول دي مان Paul de Man و هيليس ميلر J. Hillis Miller و

ليس نظرية تحدد معنى لتخبرك كيف تعثر عليه ،
(كالي ، عن التفكير ١٣١) . وتقول باريلرا جونسون
Barbara Johnson إنه « التزييق الميقيق لقوى الدلالة
المحصورة في النص » (٥) ، بينما يقول دوى مان عن
ممارسة هذه النظرية ، « على التفكير دائما ، لكي يحقق
هدفه ، أن يُظهر التفصيلات والأجزاء المختبئة في
الوحدات الجوهرية monadic totalities المفترضة ،
(مجلّات القراءة Allegories of Reading ٢٤٩) .
وبالنسبة لقراءة تربوا على نظريات أدب تهدف إلى التعرف
على معنى واضح ومحدد في النص ، فإن لغة تعريفات
هذه النظرية ، وتبصيراتها من أفعالها أو مغزاها أو
استراتيجياتها ، صعبة ومربكة . إن الإرباك لم يقل ،
بالطبع ، في السنوات الأخيرة بنمو « مدارس » مختلفة
لممارسة التفكير ، تطوّر كل منها غالبا علم مصطلحات
خاصا بها .

ومع ذلك ، فإن شيئا واحدا يبتئق بوضوح من
التعريفات السابقة إن التفكير نظرية تهدف لإنتاج
تفسيرات لنصوص خاصة (مع أن تأويلات جديدة
وبارة وأحيانا هائلة نتجت عن تطبيقات كثيرة لنظرية
التفكير) : أقل مصا تهدف للمص الطريفة التي يقرا
بها القراء هذه النصوص ، والطريقة التي تقدم بها
فظاهريا هذه النصوص ذاتها قراءات مفصلة ، لا يجب
التفاهى عن « فظاهريا » في الجملة السابقة أو التعامل
معا باستخفاف : يفترض التفكير كمقدمة منطقية أولى
أن قراءة أي نص هي التماثل identification مع خطاب
خاص فيه . إن العملية التي نصل بها ، كقراء ، لهذا
التماثل تشمل قدراتنا على التعامل مع الشفرات اللغوية
التي نتعامل بها معنى النص ، ولأن هذه الشفرات ترتبط
بالبنيات والقيم الثقافية ، والفرضيات والأيديولوجيات التي

تدخلها على النص ، سواء كانت خاصة بنا ومعاصرة ، أو
التي نعتقد أنها فرضيات وإيديولوجيات الثقافة التي
أنتجت النص .

ولأن كلّ من اللغة وإيديولوجيا الثقافة أكبر من النص
ذاته ، الذي عليه أن يتكيف مع شفرات اللغة والثقافة
التي قد تكون متناقضة ، فمن غير المألوف أن يكون
خطاب النص متكاملا وغير ملتصق . وهكذا يمكن أن يقال
إن كل النصوص تحتوي على عناصر تزييق ، ونقاط قطع
أو فجوات ، حين تُستقبل ويُفحص بعناية ، تسمح
بقراءات أخرى هاشمية أو غير — مفصلة ، قراءات تضع
المعنى المكتشف الواضح ظاهريا ، أو الصمتي أو المألوف
موضع التساؤل . هكذا تخصص القراءة التفكيرية النص
لتعثر على نقاط « تفك » عندها شفراته التكوينية ذاتها .

إن ممارستنا الطبيعية للقراءة تعتبر اللغة شفافة طالما
كُتبت عن تقديم معنى مباشر . وكما رأينا ، فقد ناقشت
بالفعل النظرية البنوية هذا ، ولكنها افترضت عموما أن
الشفرات التي تتكون منها اللغة لها ثبات داخل النظام .
يفحص التفكير هذه الفرضية . تسلم البنوية ، مثلا ،
بوجود التعارضات المزدوجة في الثقافة ولغتها : طبعا
للنظرية البنوية ، تساعدنا مصطلحات مثل
رجل / امرأة ، طبيعية / ثقافية ، مرتفع / منخفض
على تنظيم organising الواقع في اللغة . ويرى التفكير ،
مع ذلك ، أن هذه التعارضات ليست عديمة القيمة : إن
الطبيعية naturalness الظاهرة . التي تختار المصطلح
الأول (من هذه الأزواج المتعارضة) تتضمن في الحقيقة
تراتبية hierarchisation أو أسبقية prioritisation ، تُفرض
غالبا بلا وعي ، على التعارض . وفي الكلمات الأخرى
يكتسب المصطلح الأول قيمة إيجابية ، والثاني قيمة

سلبية . مثلاً ، يمكن أن تعرف « المرأة » بأنها « الأخر » بالنسبة « للرجل » ، ومن ثم — في ثقافة تفضل تواعد الرجال والذكور — يمكن رؤية النساء في مرتبة تالية للرجال . ويمكن أن تتم المناقشة نفسها بالنسبة لـ (طبيعية / ثقافة) ، وبالمطبع ، بالنسبة لأي زوج آخر متعارض .

ومهما يكن ، فإن التعرف على هذا فقط ليس كافياً . يبحث التفكير عن المصطلح الذي قد يُفهم على الأقل ، إذا لم يوفق بينهما ، أنه موجود في علاقة تؤثر . ويمكن إحدى الطرق التي ينشأ فيها دريدا هذا الفعل في نظريته عن المكمّل supplement ويمكن تعريفه بأنه نص أو عنصر يضاف لآخر أو يعتبر ثانوياً بالنسبة له ، ويعتبر الآخر بنية أو نظاماً نصياً أكثر اكتمالاً . ومهما يكن كما يلاحظ دريدا في دراسته عن روسو ، .. ذلك المكمّل الضطر .. (الجراماتولوجيا ١٤١ — ٦٤) ، إذا كانت الإضافة للبنية ممكنة ، فلا يمكن أن تكون كاملة . وإذا كانت إضافة المكمّل ممكنة ، فلا يمكن أن يكون ثانوياً تماماً . وهكذا إذا رجعنا للمعارض (طبيعية / ثقافة) يمكن أن نرى أننا ننظر عموماً أن الطبيعية أساسية وكاملة ، بينما الثقافة ثانوية ، لأنها اصطناعية artificial ، والسبب نفسه ، مقدّر عليها عدم الاكتمال : يمكن اعتبار الثقافة مكتملة للطبيعة . ومهما يكن ، بالفرد الذي يفصح به دريدا عن نظريته عن المكمّل ، فإن الطبيعة ، برغم ارتباطها بمفهوم بعد — البرمانتيكية ، لا يمكن أن تكون كاملة — لا يمكنها ، مثلاً أن تكون صالحة للسكنى تماماً بالمفهوم الإنساني — وإلا كان لبتكار الثقافة غير ضروري . وإذا لم تكن الثقافة مكتملة للطبيعة ، فليتنا أن نبحث عن مصطلح ثالث يشمل « الطبيعة » و « الثقافة » كليهما .

يمكن أن تتم المناقشة نفسها بالنسبة للمعارض (رجل / امرأة) ، نكتشف ، أولاً ، أن « الرجل » ليس له امتياز الأسبقية على « المرأة » ، ولأن الطبيعة يمكن حتى اعتباره ثانوياً بالنسبة « للمرأة » ؛ وثانياً ، يجب البحث عن مصطلح آخر يرى « الرجل » و « المرأة » صورتين له (انظر دراسة كالرو Culler عن تضمينات نظرية التفكير للتحليل النفسي الفرويدى ونظرية الأنوثى ، عن التفكير ١٦٥ — ٧٥) . ويعتبر كشاف دريدا المشهور الآن عن العلاقة المكملة بين الكلام والكتابة كمصطلحين متعارضين ، أساسياً في فهم الأدب ، والشعر خاصة .

يلاحظ دريدا ، أنه حتى في زمن يعد إلى محاورات الفلاسفة ، كان الكلام مقدماً على الكتابة كطريقة للتواصل . وتحت رؤية الكتابة كمكمّل آل mechanical للكلام ، الذي يعتبر أساسياً ، ومباشراً ، وثقافياً وشفاً للمعنى وتعتبر الكتابة ، في المقابل ، ثقافية ومثوية أكثر ؛ إنها تستخدم جيل البلاغة والأدب ، وهكذا فإن التفكير ، أو المعنى أو الأفكار التي يجب نقلها ، تُنقل في الحقيقة بواسطة الكتابة ومن ثم تتأثر (تتلوث) بها . هذا ، بالطبع ، هو الدخول « العام » commonsense للعلاقة بين الكلام والكتابة اللذين نالهما ، ويصده دريدا بمركية الصوت phonocentrism ، أو امتياز المنطوق على المكتوب .

ومهما يكن ، كما يشير دريدا ، فإن الصعوبات والأخطار المرتبطة بالكتابة توجد بالفعل في الكلام . ولأن اللغة هي اللغة ، فإن التعبير النقي وغير المؤث عما يقصده المرء ، نموذج لا يمكن تحقيقه حتى في الكلام ، حيث يظهر انعكاس شتيل لخبرة المرء الخاصة . ومهما

يكن ، فإن اللغة تُخترق فعلا بالصور البلاغية والمجازات ، مثل الاستعارة ، التي ليست خاصة مرتبطة بصيغ الأدب النقية فقط ، ولكنها تتكرر كثيراً في المحادثات اليومية . كما يلاحظ دي هان :

نعرف أن لغتنا الاجتماعية يكاملها نظام معقد لأصوات بلاغية صُمِّعت للهروب من التعبير المباشر عن الرغبات التي ، بكل معنى الكلمة ، لا يمكن أن تسمى unnameable — ليس لأنها مخجلة أدبيا (لأن هذا سيجعل المشكلة بسيطة جدا) ، ولكن لأن التعبير بدون وسيط unmediated مستحيل فلسفيا . (النقد والأزمة ، العصى والبصيرة ٩) .

إن هذه المجازات تحرف وتوقع النموذج المرغوب لنقل مباشر للمعنى المقصود ، بصرف النظر عما إذا كان المرء يتكلم أو يكتب وتكون النتيجة دائماً تشوهاً أو ازدواجية في المعنى المحتمل . ويرى دريدا في الواقع ، إنه يوضع هذا الأمر في الاعتبار ، يكون من الأصح التسليم بأن الكتابة أساسية ، حيث نوافق على أنها لا تحاول إخفاء الزلات المحتملة والحقيقية للمعنى ، والتحول من الدلالة الحرفية إلى الدلالة البلاغية التي توجد أيضاً في الكلام ، والتي نفضل ألا نلاحظها .

إن عدم التسليم هذا ليس حتمياً . ويرجمه دريدا لمركزية اللغة logocentrism في الثقافة الغربية . وتدل لوجوس Logos ، كما يندلنا قاموس أكسفورد الانجليزي ، على كل من « الكلمة » و « السبب » : وهكذا فإن كلاً من الدال signifier والعقل intelligence الذي ينطق الدال يرتبطان معاً في معنى هذه العلاقة . ويرى دريدا ، أن هذا أنتج « حضوراً ميتافيزيقياً metaphysics of presence » للغة في فكر الثقافة الغربية . أي أن ، نطق

اللفظ أصبح محدوداً بحضور الإنسان (الحقيقي أو المفترض) الذي ينطق . وهكذا ، فإننا حين نسمع أو نقرأ نصاً من أي نوع ، نفترض تلقائياً متكلماً أو كاتباً لذلك النص ، بصرف النظر عن أن إثبات هذا قد يكون صعباً . وهكذا فإن مركزية اللفظ ، أو الحضور الميتافيزيقي ، هو القاعدة الحافظة وراء مركزية الصوت .

إن هذا التبرير لإعادة الترتيب المدمرة iconoclastic للتراتبية التي تمنح الكلام امتيازاً على الكتابة يجب العثور عليه في أسطورة النشوء . إننا نفترض أن الكلام سابق على الكتابة ، وأن الكتابة كانت ببساطة وسيلة ملائمة لنسخ الكلام وتسجيله . وبما يكن ، فإن دريدا يرى أن هذا النشوء لا يمكن أبداً أن يكون له مكان في الواقع . أولاً ، لا يمكن أن تعرف بصورة مؤكدة اللحظة التاريخية التي أخذت فيها اللغة شكل الكلام ، أو ، ثانياً ، التي انبثقت فيها الكتابة للمرة الأولى وتم التفريق بينها وبين الكلام . إن كل ما لدينا فرضية ، مبنية على دليل تاريخي مرقق ، وحتى هذا لا يمكن أن يُقدَّم بصورة حاسمة . هل رسم الحيوان على حائط كهف هو التمثيل المكتوب للكلمة التي تطلق على ذلك الحيوان في الثقافة التي أنتجت الرسم ، أم أنه تمثيل ، على نفس مستوى الكلمة ، لذلك الحيوان ؟

وفي الحقيقة إذا كانت الكتابة وسيلة لإعادة إنتاج الكلام أو تكراره ، فإن علينا الموافقة على أن ذلك الكلام نفسه يحقو على الألفاظ التي يمكن بها إعادة إنتاجه وتكراره . إن انحدار الكتابة باعتباره مجرد طريقة للنسخ — لتكرار ما هو أصلي — هو بمثابة تشويه لطبيعة الكلام نفسه ، الذي يمكن أن ينسخ أيضاً ، من لحظة لأخرى ، أو سبقاً لآخر أو صوت لآخر .

هكذا ، فإن الكتابة ، التي يصبح فيها المعنى مراوفا ، طبقا لاساطير الثقافة الشائعة التي تضع الكتابة مقابل الكلام ، تمكس بدقة الطبيعة الحقيقية للغة ، حيث أنها توضح بصورة ملموسة مشاكل اللغة نفسها لأنها تنقل فكرا غامض المعنى ، إنها تستخدم اللغة البلاغية التي تجعل بالضرورة الأفكار (أو الحقائق) مبهمه أو مشوهة حتى وهي تنقلها ، وهكذا ، ولذا يطور دريدا بصورة مثيرة للخلاف ودرجة معينة من اللعب العايت ، مقولة أن الكتابة ، كنظام كائن يناظر مقولة البنيوية عن *langue* ، سابقة على الكلام ، الذي يمثل *parole* ، تحقيا لذلك النظام ، وتحلق هذه المقولة ، بالطبع ، في وجه « الحقيقة » المنظورة والفزعة الثقافية .

ومعها يكن ، يخفى تعارض الكلام / الكتابة ، بالنسبة لدريدا ، ما يدعوه *archi-écriture* أو الكتابة البدائية . ويمكن رؤية كل من الكلام والكتابة كجمل لمصطلح لغوي ثالث هو نوع من « الكتابة (البدائية) » ، وهو في الحقيقة تعريف للغة نفسها . هنا تقترب نظرية دريدا ، الخاصة من نظرية الفلاطون ، ومن أسطورة النشوء ، لأنه يمكن رؤية أن الكتابة البدائية مجرد ترجمة لنظرية الفلاطون عن المثل *forms* ، أو الجواهر المثالية للأشياء . وهكذا تكون أصلاً لكل من الكلام والكتابة ؛ ومعها يكن فإن مقولة دريدا عن الكتابة البدائية لا تعنى أنها سابقة في الوجود على الكلام والكتابة ، أو أنها يُنبأ على غرارها ؛ إنه ، بالعكس ، يعتقد أن اللغة تعمل بطريقة معينة ، يسميها كتابة بدائية ، وأن هذه العملية تظهر أو تتجلى في كل من الكلام والكتابة . إن الكتابة ، في الحقيقة ، يمكن أن تمنح امتيازاً على الكلام لأنها تخفى وظيفة الكتابة البدائية بصورة أقل ، وتنبذ أساطير

الحضور والبداهة التي يستتر فيها الكلام — لأسباب . تكمن في ايولوجيا الثقافة وتاريخها .

عند هذه النقطة ، قد تكون مؤهلين لنسأل : بالفترض أن حضور المعنى ويدااته ومفاتيح في الكلام والكتابة كليهما ، ما المعنى نفسه ؟ هل هو ، أيضا ، وهمي ؟ إننا نحتاج لإقامة روابط معينة بين البنيوية والتفكير حتى نبدا في استكشاف هذا السؤال . لاحظنا ، في الفصل السابق ، أن البنيوية نظرية سيميوطيقية أساسا تنكسر دعوها عن خاصية المحاكاة على فرضيتها بأن اللغة أهم ، ليس فقط للاتصال ، ولكن لإدراك الواقع . إنها طليقا للنظرية البنيوية ، نظام الدلالة الأول . إن كل الأنظمة الأخرى تقام على غرارها وتعتمد عليها ، وهي بالتالي أنظمة ثانوية . وهكذا يمكن تعريف البنيوية كنظرية تتجه للنص وتعطي الأولوية لعملية الإشارة *semiosis* ؛ ومع ذلك ، إذا وافقنا على أن كل الإدراك والاتصال يؤسس في اللغة نفسها ، فمن ثم يمكن أيضا رؤية العملية السيميوطيقية على أنها عملية محاكاة ، حيث أن اللغة تشكل إدراكنا وتمثلنا للواقع الخارجي .

يمكن وصف التفكير ، كنظرية بعد — البنيوية ، على أنه عملية إشارة في تكوّن مطلق . ومع أن البنيوية تؤكد على أن الرابطة بين اللغة والواقع المحرك رابطة اعتبارية محدودة ثقافيا ، فإنها تتضمن على الأقل إن لم تكن تسلم بأن العلاقة بين العلامة والموضوع راسخة في حدود الثقافة المعينة . وفي نظرية عقل الفاعل الواعي الذي يعيش تلك الثقافة . وفي المقابل ، لا يسلم التفكير بهذا . إن المعنى في اللغة (ويوافق التفكير على المقدمة البنيوية بأن اللغة هي نظام الدلالة الأول) سؤال عن الاختلاف *différance* ، كما يكتبه دريدا . إن هذا

هو المعنى الثانى للاختلاف *différance* ، الذى قد يعنى فى الفرنسية التأجيل *«deferale»* . ويرى فريدا أن المعنى يؤجل باستمرار فى لعبة الدوال فى اللغة ؛ يجب دائما الوصول إلى المعنى ، لكن الوصول إليه لا يحدث أبدا .

إن التضمينات الفلسفية لهذا الكلام كبيرة . إن الموقف التقليدى الفلسفة الغربية منذ العصور الكلاسيكية ، كان يبحث عن الحقيقة ، إتمولوجياً ، تعنى كلمة « فلسفة » حب الحكمة أو معرفة الأشياء » . ومهما يكن ، حيث أن هذا الحب للحقيقة والبحث عنها يمكن أن يحدث ، ويتم الإفصاح فى اللغة فقط ، فإن ما ينتج فعلياً هو خطاب مصوغ فى بنية بلاغية قد تشبه استعاراتها ومجازاتها البلاغية إلى الوجود الخارجى وه الواقعى ، للحقيقة ، ونحن نقصص بدقة ونفكك ، نرى كإبداع لفظى أو بناء لما تبحث عنه الفلسفة ظاهرياً لتعثر عليه خارجها .

لذا يريجه فريدا تأملاته فى نصوص أساسية متنوعة فى الفلسفة ، والتاريخ ، والنقد وعلم النفس إلى تماثل البنية البلاغية فى النص الذى ينتج ، بصورة ساخرة *ironically* ، بناء حقيقة تبدو حاضرة فى تفكيكها : أى كشف النص كبنية لغوية . وتتأثر هذه البنية نفسها بشدة بالأساطير والأيدولوجيات الثقافية . هكذا ، يرى فريدا أنه حتى النصوص التى تبدو راديكالية — أى ، راديكالية فى عصرها — يثبت فى النهاية أنها تأسست على فرضيات كلاسيكية تقليدية . وهذا يسمح بتفكيك مزدوج : أولاً ، يثبت فى النهاية أن الراديكالية أو التجديد وهم ، وثانياً ، يلاحظ أن النصوص المصدرية *Source* التى تعتمد عليها النصوص التالية ، يمكن أن تتماثل هى نفسها وتفكك بواسطة التناص *Intertextuality* .

المصطلح لعب على المعانى الفرنسية لهذه الكلمة . تدل ، من ناحية ، على « الاختلاف » *«différance»* بالفهم نفسه الذى تؤكد به البنوية على حدوث تلك الدلالة فى تفاعل التعارض فى اللغة . ويتقدم التفكير خطوة إضافية بالقول إنه لو كان للعلامات — الكلمات — معنى فقط — فى الاختلاف ، فليس هناك معنى « جوهري » أو « مطلق » . بالأحرى ، لدينا بقلبي تلك المعانى الغائبة التى تعطى علاقتها التباينية معنى للعلامة الخاصة التى نتناولها .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن هذا الاختلاف نفسه يضع نفسه بين دال *signifier* العلامة ومدلولها *signified* : يُميز الشكل الفيزيقي أو المادى للعلامة باختلافه عن المعنى الذى يفترض له . كما تلاحظ *Gyestr Chakravorty* فى *Spivak* فى تصديرها لترجمتها كتاب فريدا عن الجراماتولوجيا *Dela grammatologie* :

إنه « وجود ، غريب للعلامة : نضفها دائما ليس هناك » ، والنصف الآخر دائماً « ليس ذلك » . ويتم تحديد بنية العلامة ببقلبي أو مسار ذلك الآخر الغائب (فى الأبد . *Of Grammatolo-* gy XVII) النصف الذى هو دائماً « ليس هناك » هو ، بالطبع ، المدلول أو المعنى — الذى تشير إليه العلامة ، ولكن لا يمكن تعريفها به . والنصف الذى هو دائماً « ليس ذلك » هو الدال — التجلى الفيزيقي أو المادى للعلامة التى لا قيمة لها أساساً بدون الدال .

تكن هذه المارقة فى اللغة نفسها ، ويترتب عليها أن المعنى ملتبس دائماً . إنه أبداً ليس « هناك » حيث يوجد النظام الدال . وكلما وصف النص المعنى أكثر فى بنية علاماته ، كلما أصبح ذلك المعنى مراوفاً أكثر . هذا

أكثر مما لأنواع ، اللغة الأخرى (مع أنه يرى أن هذه هي الطريقة التي تميل لقراءة نصوص الأدب بواسطتها) ، ولكنه يعنى أنها تعنى نفسها كلفة . ومن ثم :

فإن التفسير النقدي يتجه إلى الوعي نفسه المشغول ، بإنجاز التفسير الكلي . إن العلاقة بين المؤلف والنقد لا تظهر اختلافاً في نوع النشاط الذي يقومون به ، حيث أنه لا يوجد انقطاع أساسي بين الإنجيزين اللذين يهدف كل منهما لفهمهما تماماً ، إن الفرق أساساً زمني . إن الشعر هو المعرفة السابقة Foreknowledge للنقد : (٢١) .

تبنى أتباع دريدا الأمريكيون مختلف وجهه عمله ، وطوردها بطرق خاصة : دي ملن ، مثلاً ، هو أحد أكثر التفكيكيين صرامة في المسار الدريدي Derridean vein . إنه مهتم ، بالطريقة التي يبدو أن البنيات البلاغية لنص ما ، خاصة استعاراته ، تبني بها معنى واحداً ، بينما ، حين تضعف لتحليل مناسب ودقيق ، قد يُرى أن ذلك المعنى يتفكك في الحقيقة لمصالح نص آخر قد تعارض تضميناته الأيديولوجية تلك التي تم الإفصاح عنها بالفعل في النص . وصف باحثون نظريين آخرون ، مثل هارتمان Hartman ، مقررات دريدا عن اللغة بأنها لعبة ، وطوّروا نظرية متجددة كرنفالية Carnivalesque لترويات الداعى للغوى والأدبي والعابها . وفي عرض مفيد لتلك للداخل المتوقعة في التفكير والنقد ، تبرز مقالات لهارولد بلوم Harold Bloom ، وبول دي ملن ، وجاك دريدا ، وجيفري هـ . هارتمان و ج . هيليس ميلر .

لهذا الوضع تضمينان مهمان . الأول هو أن التفكير نكوص دائم . لا يتم فقط تفكيك النص موضع الاهتمام ، ولكن أيضاً تلك النصوص التي قد تمتد إليها جذوره . ليس هذه النصوص فقط ، ولكن يصبح أيضاً في متناول التفكير المقال أو الكتاب ؛ أو العملية التي قد يتأثر بها الكتاب نفسه إنها ليست ، كما يراها دريدا ، مجرد عملية سلبية . إنها خبرة تنويرية أيضاً ، حيث أنها تكشف أيديولوجيات معينة وتجعلها في متناول الفحص . إنها تسمح بتحليل العلاقة بين اللغة وبنيتها ، والمعنى أو المغزى الذي تدل عليه . ولا تمنع التعليق النظري أو النقدي في ذاته امتيازاً على التعليق أو التفكير ، كما تفعل نظريات أخرى كثيرة .

والتضمن الثاني هو أن هذه النظرية تُلغى التمييز التقليدي بين الكتابة « الإبداعية » أو « الأدبية » والكتابة الأخرى ، خاصة الكتابة التحليلية ، والنقدية والأنواع الاستدلالية discursive الأخرى . يستعد التمييز ، أولاً ، على الحضور الميتافيزيقي ، فكرة أن للكاتب في الأدب حضوراً حقيقياً في النص ، بينما ، في الكتابة النقدية يختفى الكاتب وراء النص الأدبي ، الذي يعتبر أولياً ، أو يتخلل عليه . إن أطروحة دريدا عن أولية الكتابة تعيد بناء تلك النصوص كأنها موضوعية في نطاق ، يعرض كل النصوص للفحص التفكيكي ، بصرف النظر عن ذاتيتها أو موضوعيتها .

ثانياً ، يعتمد التمييز على ما يعزّله دي ملن ، بلغة الأدب ، بأنه « لغة مشغولة بهدفها الاسمي وتميل إلى اكمل فهم ممكن للذات (« الشكل والهدف في النقد الجديد الأمريكي » ، المعنى والبصيرة ٣١) . إنه لا يعنى بهذا أن لغة نصوص الأدب صلاحية أو مرجعية

وسى ، تنساب » بسمية زراء الكاميرا ، لتخلق تأثيرا بالفضى اثناء عبورها) . وهكذا تتم مقارنة العملة بشيء مألوف ، حميد وجرىء ، كالماء ، طبيعى ومفيد . وبهذه الطريقة ينقطع رفض الثقافة للمال وصحبته عبر القرون ، عن حقيقة المال ودورته فى المجتمع . إن حب المال أو تجبيل شيطان الجشع ، توقيع للعملة المسكوكة فعلا ؛ وى التمتع بانسيباج جيد للنقد تدعم للاقتصاد ونفع للمجتمع كله .

إذا اقترنا قليلا من استعارة السيولة فإننا ، مع ذلك ، نستطيع أن نرى أن فكرة انسياب المال أو الثروة تدل هل حضور دائم . هى ينساب الماء ، يبقى التيار نفسه حاضرا ، مع أن جزئيات الماء الفعلية نفسها تختلى باستمرار وللايد من المشهد . إن هذا الوضع الذى يحتوى على مفارقة قد فهمه هيراقليطس فى القرن السادس قبل الميلاد . ترى نظريته أن البشر استخدموا باستمرار عددا من العبارات الاستعارية التى تستخدم غالبا صورة الماء المنساب ، بما فى ذلك ما قد يكون أفضل ملاحظات المعرفة : « لا تستطيع أن تنزل النهر نفسه مرتين : لأن الماء العذب ينساب دائما فواره » . إن الاستعارة المالية دعوة لرؤية التعاملات الاقتصادية فى الضوء نفسه ، حتى مع أن خبرتنا الفردية قد توحى بأن المال ينزل فعليا أسرع من إعادة تكوينه .

لذا ، فمن السخرية أن الاستعارة نفسها يجب الاستشهاد بها حين نود الكلام عن عدم انسياب النقد cash non-flow ، كما فى « تصفية الديون » . إن الدين يتضمن إعاقه فى دورة المال ، وإعاقه من هذا النوع لا يمكن أن تبقى سائلة ؛ أى أنه لا يمكن لدين أن يدور

وقبل التحول إلى نص شعري ، وكشفه من وجهة نثار نظرية التفكير ، لنضع فى الاعتبار ، كمثال للتكنيك ، الطريقة التى تعمل بها استعارة خلسة فى الاستخدام اليومي . اعتدنا ، ونحن نتعامل مع مسائل مالية أو اقتصادية ، أن نستخدم استعارة معينة تأخذ اشكالا لغوية متنوعة . إننا نتكلم عن « تدفق النقد (Cash flows) » و « سيولة النقد (أو العملة) cash (or money) liquidity » و « سيولة الأصول liquidity of assets » ، « تصفية الديون liquidation of debts » تربط الاستعارة ، بجلاء ، مسائل السيولة والمسائل النقدية ، وعلى التفكيرى أن يهتم ، أولا ، بمعرفة الأسباب التى تجعل هذه الاستعارة ملائمة فى هذا السياق ، وثانيا ؛ بما تدل على هذه الاستعارة فعليا .

بالطبع ، توحى الاستعارة ، على أحد المستويات ، بدورة النقد فى المجتمع ، ومهما يكن ، فإن أهم التعاملات فى ثقافتنا هى التعاملات الورقية وليس تداول النقد الفعلى من يد لأخرى . ، ولذا ، حين نتكلم عن « انسياب النقد » أو « سيولته » ينتج تأثير الوجود الفرى للمال فى البنية المالية التى يرى فيها المرء نادرا فواتير البنك الفعلية التى يتعامل معها . ويصبح هذا ، بمعنى من المعانى ، المعادل الاقتصادى للخصور الميتافيزيقى الذى يلحظه دريدا فى الكثير من الكتابة الفلسفية ، والأدبية ، والنظرية فى ثقافتنا .

وعلى مستوى آخر ، تطبيع الاستعارة العملة ، التى لا تنساب فى الواقع مطلقا ، إلا إذا كانت معدنا سكّت منه النقود . (ثمة نوع مهم من هذا الانسياب فى تتابع الفليم لو فى إعلانات التلفزيون ، التى تظهر العملة أو الفواتير

عنها ، وإنما تُملأ علينا الطريقة التي نفهمها بها .

بالطبع ، حين نحول انتباهنا عن استعارة خاصة إلى نص شعري يبنى من أنواع كثيرة من الأشكال البلاغية والمجازات ، فإننا نواجه نظاماً أكثر تعقيداً لتوجهات أيديولوجية ظاهرة أو خفية ، إن القيام بتفكيك كامل لهذا النص يتطلب ليس فقط قراءة القصيدة نفسها أولاً ، ثم تفكيكها في لغة بنيتها اللفظية ، ولكن يجب أيضاً اقتفاء تعبيراتها الفلسفية أو الأيديولوجية حتى مناهبها واختبارها ، إن هذا التفكيك أبعد من متناول التدريب الحالي ، سنحد أنفسنا ، عوضاً عن ذلك ، بفحص كيف يمكن أن يتم تفكيك البنية اللفظية للنص الشعري ويوضح المحتوى الفلسفي للنص في السياق التاريخي والثقافي العام لمفسر .

تطبيق التفكيك

تصميم

وجدتُ هيكولتو بفماترين ، بديناً وأبيض ،
على نبتة المسطح [beet - hill] البيضاء ، يمسك بِعُتْ
كقطعة بيضاء في ثوب قاسٍ من الساتان
شخصيات متجاسمة من موت راقٍ ،
امتزجت لتبدأ صباحاً حقيقياً
كمكونات حساء العرافات —
عنكبوت زهرة اللين الطجية ، زيد كزهره ، وارتفعت
لجنة ميتة كطائرة ورقية .

ماذا على تلك الزهرة أن تغل ببياضها ،
الرصيف أرقق والنبات [beet - hill] برى ٩٠
ماذا أتى بالعنكبوت الشقيق إلى ذلك الارتفاع ،

تماماً بالطريقة نفسها التي يمكن للمال أن يدور بها ، مع
إن الاقتصاديين والتجار ، بالطبع ، شديدو الحساسية
لتأثير الأثنين على الاقتصاد والتجارة . وبالإضافة إلى
ذلك ، فإن ما يتم التأكيد عليه في هذا الاستخدام الخاص
للاستعارة هو بدقة حقيقة أن المال لا يعود لانسايبه
بصورة سعرية أو طبيعية ، كما في حالة قرار الماء .
وهكذا ، فإن الاستعارة تستخدم بصورة إيجابية لتدل
على دورة المال ورسومه سلبية لتدل على إعالة في دورته ،
بما يترتب على ذلك من حاجة لإصلاح هذا الشرخ في
البنية الاقتصادية ، ويُنشِج هذا التناقض تشويشاً أو
حجة an aporia ، وهي مصطلح بلاغي يعنى مقارنة أو
التباساً يحول بيننا وبين الفهم المناسب وهكذا ، فإن
الانعكاس التفكيكي على الطريقة التي تعمل بها اللغة
يوضح أن اللغة تنتشر ، من ناحية ، مع الأيديولوجيات
الضمنية التي توجه طريقة تفكيرنا ، ومن ناحية أخرى ،
تعيّننا بالفجوات التي تخلق الانقطاعات في عملية المعنى
نفسها .

وبمهما يكن ، فإنه يجب ملاحظة نقطة مهمة في هذا
الترباط ، وهي أن تلك الانقطاعات ، والتناقضات ،
والمفارقات ، تبعاً لدوريدا وآخرين ، تفرس في بنية اللغة
نفسها : إننا لا نستطيع أن نخلص أنفسنا منها بدون أن
نخلص أنفسنا تماماً من طريقة تواصلنا . إن علينا
بالأحرى أن ندرب أنفسنا على الإحساس بتلك العناصر
اللغوية ، التي تعمل كخلفية لتواصلنا اليومي ، وننتظم
قراءة كل أنواع النصوص ، سواء كانت منظومة ، أو
مكتوبة أو مرقية ، استطرادية أو تمسسية ، مع إدراك
أنها مليئة بالتناقضات والملاحظات المنطقية التي لم يُفصح

وقاد الحق البيضاء في الليل إلى هناك ؟
لماذا صمم الظلام ليرعب ؟
إذا حَكَم التصميم شيء بهذه الغلالة .

روبرت فروست

تبدو هذه السويته ، تبعاً للظواهر ، واضحة المعالم .
يصف المتكلم حدثاً غير عادي شاهده ، عنكبوتاً أبيض
على نبتة السطرب heal-all (نبات أزهار زرقاء عادة)
أبيض ، يقترن عتاً ببيضاء . يستمر المتكلم ليجث عما
إذا كان هذا الاقتران للأبيض — على — الأبيض —
على — الأبيض مصادفة أو قصداً ، وعما قد يعنيه هذا
بالنسبة لبنية الواقع . ومهما يكن ، فإن عنوان
القصيدة ، « تصميم Design » ، يجب أن يتجهنا لسلسلة
تناقضات أو مفارقات محتملة . ويمكن تعريف التصميم
بأنه ترتيب العناصر في صورة مُضخمة و / أو مفيدة : هذا
التعريف يغطي بالتأكيد معالم الأبيض على —
الأبيض — على الأبيض في القصيدة ، وأهميتها ، على
الأقل كما تبدو في رأي العنكبوت . ومع ذلك ، فإن
التصميم يمكن أيضاً أن يكون هدفاً ، خطّة للتأثير على
الأخرين لصلحة المزمع الخاصة . هذا هو السؤال الذي
طرح في نهاية القصيدة : لصلحة من كان هذا الترتيب
الخاص للعناصر وإعادة ترتيبها ؟

ومن منظور التفكير الذي يقرأ النص ، فإن هذين
التعريفين متعارضان في التأثير . يتضمن أحدهما —
الأول — سلبية في تصور التصميم يتم توافق العناصر
في ترتيب مجرد ، ويتم تحريكها بقوة أو بواسطة غير
معروفة ، وغير محددة نهائياً ومهما يكن ، ينصبّ
التأكيد ، في هذا التعريف ، على كوكبة من العناصر

الفيزيائية الحقيقية : التصميم كما يراه مشاهد ومن
ناحية أخرى ، يتضمن التعريف الثاني إيجابية ، في أنه
يتضمن أو يفترض حضور عقل مصمم . يمكن أن تكون
أهداف هذا التعريف حميدة أو خبيثة ، ومع ذلك فإن
التداعي المعتاد لهذا التعريف هو الضبط في أسوأ
الأحوال ، والانتانية ، في أفضل الأحوال ، بينما يبقى
التصميم في تعريفه الأول ، محايداً إلى حد ما .

وهكذا نواجه تصوراً لتصميم ليس ملتبساً فقط ،
ولكنه متناقض . إنه سلبي وإيجابي ، ظاهر وخفي
(تصميم يمكن رؤيته : والآخر يمكن تخمينه فقط) ،
حيادي ومضنون بتداعيات (سلبية مموها) وتبنيها نظرية
التفكيك ، إلى أنه في كل هذه التناقضات ، تكون الأسباب
للمصطلح الأول بسبب الفرضيات المفروسة في الثقافة .
وهكذا فإننا حين نضع هذين التعريفين ، والتصميم ، في
الاعتبار ، فمن المرجح أننا نفضل الأول على الثاني ، لأن
الأساطير ، وأخلاقية ثقافتنا تدفعنا لمنصرة السلبية
(يمكن رؤية هذا في التصور المسيحي للصبر patience ،
الذي يعنى إيمولوجياً « المعاناة » suffering) : والهدف
الظاهر : (ومن هنا يأتي التأكيد في ثقافتنا على
الاعتراف ، بما في ذلك الاعتراف المسيحي والإصلاح من
الهدف كبيانات الحرب ، والتحليل النفسي الفرويدى) :
والحيادية (ممثلة في أساطيرنا التي تشمل مفاهيم
العدل ، والمناقشة العقلانية إلخ) . ومهما يكن ، فإنه
ليس من الصعب تصور ثقافة لا يعانى فيها الفرد من أى
شيء كما في عصر الازدهار القديم ripe old age إذا صر أو
أصرت على تأييد تلك المثاليات الخاصة : وهي سبيل
المثال ، لابد أن في امبراطورية روما تحت حكم ثيرون أو
كليجولا مناخاً معادياً لهذه القواعد . وهكذا فإن هذه

المثاليات ليست « طبيعية » : إن ثقافتنا هي التي تمنحها الامتياز .

ومع ذلك ، يوجد فهم ثالث « للتصميم » ، ربما نوبة رؤيته كـ « تصميم أولي » « archi-design » قد يتميز الغريزان الآخران بأنهما « تصميم » (بوسط خاص) « و « تصميم بواسطة (ذات أو شخصية خاصة) أو لاجلها » . ويمكن التفكير في « التصميم الحفري » على أنه « تصميم حول (موضوع أو ضحية خاصة) » ، يوجد ، بالطبع ، ضحية في القصة البسيطة بالقصيدة : العثة ، التي يبدو أن كل شيء آخر قد تم ترتيبه لهلاكها . ومهما يكن ، فإن ثمة ضحية أخرى أثقل وضوحاً في هذا « التصميم » للقصيدة أعنى ، القارئ .

قد يبدو هذا للنظرة الأولى تخريباً بعيداً بعض الشيء ، إن القارئ بالتأكيد ، مجرد مستقبل للنص : دور القارئ فهم محتواه ليس إلا ومهما يكن ، فإن الاهتمام باستراتيجيات القصيدة ، وبنوع الخطاب الذي تقدمه سيوضح أن مشاركة القارئ في القصيدة ليست محايدة أو بريئة .

لنبدأ ، أولاً ، وفي اعتبارنا أن هذه القصيدة سونيता ، إننا قد نميز شكل السونيता بأنه الشكل الذي « يصمم » بصورة جوهرية ، ويطلب ، كما يحدث — (على الأقل في أشكاله التقليدية ، و « التصميم » من بين هذه الأشكال) — عناصر معينة ، كالثنائية والسادسية ، و « تحول » التفكير في نهاية الثنائية ، وبخاصة بليغة (خاصة في السونيता الانجليزية) مع إيحائها بحقيقة شاملة . وهكذا ، فإنه يتم إعداد القارئ ، بمجرد معرفة أن القصيدة سونيता ، ليتوقع حدوث سمات معينة — وتحدث مع توقع العبارة الشاملة للحقيقة في خلاصة

القصيدة . ويبدو أن قصيدة فروست تتخلى عن مثل هذه العبارة الإيجابية .

ثانياً ، إن التصميم الجمالي أو الريفي الموصوف في هذه القصيدة تصميم يفتح التساؤل من علاقات الأبيض — بـ — الأبيض — بـ — الأبيض هكذا تدعونا القصيدة لاستدعاء الدعايات الثقافية المعتادة للون الأبيض مثل البراءة والنقاء ، وإعادة تقييمه حسب ترتيبها في سرد القصيدة . هل نبت السطرب مجرد موضع محايد أو برىء لشبهة العنكبوت للحشرات ؟ وإذا كان كذلك ، فلماذا الزهرة بيضاء ، حين تكون زرقاء عادة ؟ وهكذا : قد يُفصح عن الأسئلة المتضمنة في النص وقد تتضاعف أكثر ، وتتميل باتجاه التساؤل عما إذا كان الأبيض ليس أشبه استعارياً أو رمزياً ، ومما إذا كانت الدعايات الخفية للبراءة أو العياد أو النقاء ليست مجرد إخفاء للقوة أو الحافز الخبيث والظلم . ومع ذلك ، إذا اعتبرنا أيضاً أن القصيدة تصميم من أجل القارئ ، فقد نلاحظ أنه أكثر وضوحاً ، في النص المطبوع على الصفحة ، إنه تصميم من الأمان على الأبيض ، علاقة تطلب العلاقة التي توحى بها القصيدة ، ويتم التلميح إليها في تطور حجة القصيدة .

ثالثاً ، قد نود أن نضع في الاعتبار علاقة الثمانية بالسادسية في هذه القصيدة بعينها . في الثمانية ، تحكى لنا قصة يبدو أنها خبرة الذات المتكلمة في النص . وفي السادسة ، يطرح المتكلم سلسلة من الأسئلة تبلغ ذروتها في ذروة التساؤل عما إذا كان الشرو الذي ينظم الأحداث في عالمنا . ويتراجع السطر الأخير قليلاً عن هذا الوضع ، بالتعبير عن سؤال مبهوم في شكل عبارة : « إذا حكم التصميم شيء بهذه الضالة » . وهذا

السؤال المتكرر (هل تحكم التصميم أشياء ضئيلة) ليست له إجابة حقيقية أو مُرضية. إن الرد عليه بالإيجاب يعني أن نقبل بأن كل شيء بما في ذلك كل ما يحدث في حياة المرء قد تم رسمه بقوة علوية في زمن سابق، ولذا فإننا لا نملك أية إرادة حرة أو أية قدرة خاصة بنا على صنع القرار. إن إرادتنا وقدرتنا خروج على النص المكتوب لنا بدون علمنا. ومن ناحية أخرى، تعني الإجابة بالنفي إنحياز المرء للرأي القائل بأنه لا يوجد تنظيم في الكون، وبمسألة تحدث كل الأحداث بصورة عشوائية. والنتيجة المترتبة على هذه الإجابة هي أنه لا شيء مما نفعله أو نتجهز به يمكن أن يكون له أية قيمة أو معنى في التنظيم الأكبر للأشياء، لأنه لا يوجد تنظيم أكبر.

وهكذا فإن منطق الاستراتيجية البلاغية الدقيقة للقصيدة، هو خلق زوج من المقابلات antitheses المتناقضة: إن إنكار فرضية السطر الأخير تأكيد للإرادة الحرة وقبول للتشريح المترتب على ذلك. إن تأكيد إنكار الإرادة الحرة، وقبول للتنظيم المستبد. ولذا فإن القصيدة تقودنا، من ناحية، إلى حجة aporie متعلقة أو بلاغية، ومن ناحية أخرى، إلى بيئة أشراقية، لأن ثقافتنا تفتتتا على التسليم بكل من الإرادة الحرة والتوجيه من أعلى (سواء عُرف بأنه إرادة الرب، أو عمل بعض القوى الأخرى السحرية المجهولة)، بدون أن ندرك، غالباً، التناقض الداهي الذي يفرضه هذا الموقف.

تتشعب هذه الرقعة عن نوع خاص من خطاب النص. ترمض القصيدة بطريقة تبدو محايدة مشاهدة أو خيرة ناعمة بالرائحة. ومع هذا فالصلحلات التي تفتل

تفصيلها لنا مغمورة فعلاً بالالتباس. مثلاً، قد يوحى السطر «عنكبوت بفخارتين» في السطر الأول في وقت واحد، من ناحية، بالبرامة والسحر (لهذه الخصائص نضع قيمة للمعانيات في ثقافتنا)، وبالصبر الصبري والنهم، من ناحية أخرى، وبالمثل، يوحى الوصف التالي للعنكبوت بأنه «بدين وأبيض» بالصحة («بدين») والعلّة («أبيض») معاً، ويؤتج تأثيراً بديانة متفردة. يتحد هذا الزوج من المعاني المتناقضة مع الزوج السابق ليعطي صورة خيالية رهيبية من السحر والبشاعة، من البرامة والصبرية، من الصحة والعلّة.

ويمكن العثور على تناقضات مماثلة في البطلين الآخرين للدراما البسيطة التي يصفها المتكلم. وبنات الله حبيب الأزرق عادة، والذي يوحى اسمه وحده بأنه نبات طاهر إلى حد ما، أصبح هو نفسه أبيض و«غير طبيعي» أو مريضاً؛ بينما توصف العلة الراسفة في الحوت، بأنها «تسقة من ثوب من الساتان» — أي، تنتظر التحول إلى شكل ما — وبأنها «طائرة ورقية»، متعجّ نهائى، مصنوعة من مادة أقل فخامة من الساتان. إن فكرة التحول حاضرة أيضاً في القصيدة بمعنى لاهوتى، لأن كاس القران في العشاء الرباني تغطي أيضاً عادة ثوب من الساتان الأبيض. ومهما يكن، بينما تتحول الرقاقة Wafer والفصح بصورة سحرية إلى جسد المسيح ودمه في سر العشاء الرباني فإن العلة الحية في «صباح morning [حداد mourning] هاتيفي night [طقس rite]» تحول حرفياً إلى مادة ميتة في انتظار أن يلتهمها العنكبوت، الذي تليق دوره الآن إلى دور قس يراس قداساً.

وأي نوع من الطقوس ذلك الذي يؤديه هذا القس

يرجى النص بأنها شعائر سحر أسود ، لأن هذه العناصر « كميّات حساء العرافات » . هنا مرة أخرى معنى ملتبس ينقض نفسه . إننا نعرف ، من أمثلة كما كبث شكسبير ، أن حساء العرافات ليس من المعتاد أن يكون صحيحاً ، وأن هدفه قد يكون خبيثاً . ومن ناحية أخرى ، تخبرنا حكمة ثقافتنا الشعبية بأن الحساء (وهو مرققة رقيقة سُلِّقَتْ فيها اللحم) في الحقيقة مغدٌ إلى أقصى حدٍّ ، خاصة في حالات العلة . من ثم ، كيف علينا أن نفهم السطر ٦ : هل حساء العرافات هذا تليفق شرير ، أم أنه مستحضر طبى ؟

طرحنا القضية المشككة باكراً ، حين أخبرتنا أن الأبطال الثلاثة « شخصيات متجانسة من موت وافة / امتزجت لتبدأ صباحاً حقيقياً » . إن كلمة « شخصية Character » قد تدل على دور في مسرحية ، وإلى هذه الحالة تكون الصور الموصوفة كاذبة ، ووهمية ، وغير أصيلة . أو قد تدل الكلمة على شيء ما مثل « الشخصية Personality » ، وإلى هذه الحالة لا ترتبط ببساطة بعنكبوت ونبات وعة ، ولكن بعنكبوت مأكول وحافد ، ونبات الـ heal مريض وضعيف ، وعة ضحية وعية — « شخصيات متجانسة من موت وافة » حقيقة . ونرجع للمعنى الثالث للكلمة « شخصية » ، في هذه الدلالة تسمى « شخصية Character » شيئاً مثل « الإشارات marks » ، التي توضع في صفحة ، بالاضبط كما أن حروف الهجاء شخصيات Characters وبهذا الفهم يوضح تجانس الشخصيات « موتا وافة » : هذا هو معنى « الحدث الموصوف » إذا جاز التعبير . بوضع هذه الدلالات الثلاث للكلمة في الاعتبار ، يكون تجانس الشخصيات ملائماً لحساء العرافات ، إنه يحظى مثله على الخبث (العنكبوت) ، والمرضى (نبات السطوب) ،

وبراعة أبيهت (عثة غير مترقعة وقعت في شرك العنكبوت وامسك بها) ، مع الإيحاء بالتيمية .

يطور السطر الثاني الالتباس أكثر . إن هذه العناصر « امتزجت لتبدأ صباحاً حقيقياً » ، إن صياغة هذه الفكرة تزن إلى حدٍّ ما مثل جملته إعلانية عن فلور من الصبب ، ومع ذلك ، كما رأينا سابقاً ، فإن لفظ « صباح morning » مجانس لفظي للفظ « حداد mourning » ، و « حقيقي right » مجانس لفظي لـ « طقس rite » . يحول هذا السطر شعائر الفطور ، وجبة الصباح ، إلى شيء ما أكثر غرابية ووهية : إلى وجبة صباح تحدث حين يستيقظ المرء ، وسهر يحدث حين يكون المرء في حداد .

ومن ثم ، فإن فروست مهتمٌ في الثمانيات بتربيع معانٍ عديدة ممكنة تعمل متزامنة ، ويتصارع أحدها مع الآخر ، أو يطلق عليه . ومع ذلك ، بينما قد تبنى قراءة تنتمي للنقد الجديد هذه المعاني راسخة في بنية ساخرة تشجع على الالتباس ، فإن القراءة التفكيكية تראה « متضاعفة duplicitous » : إنها « مصممة » لتقود القارئ في اتجاهين متضادين بصورة متبادلة ، كما توضح ذلك سطور السونيتا الأخيرة . هنا قد نرى في تصور فروست من الاختلاف difference ، أن كل المعاني المتزوجة يحددها في الحقيقة الآخر أو الآخرون ، وهكذا حتى أن سطرًا يبدو بسيطاً ومفهوماً مثل « وجدت عنكبوتا بفمّارتين ، بدينًا وأبيض ، يقدم فقط آثاراً للمنى ، الشاهد على الدلالات غير الحاضرة فعلياً ، والتي يتم إحضارها ، إذا نظرنا إلى الطبيعة العامة للغة . ويظهر هذا بوضوح أكثر باستخدام فروست لـ « يرهيب appall » التي يبدو أن مفهومها اثر يقع بين المعنيين « يفرغ to dismay » و « يجعله باغتا أو معتما to

الثالث ، مع أنه مرتبط أيضاً بـ « الحكمة » نفسها ،
 ينبهنا بالإضافة إلى ذلك إلى طبيعة القصيدة نفسها . إنه
 يتكون أيضاً من « شخصيات متجانسة من موت وافة » ؛
 أو بالأحرى إنه طريقة فروست الخاصة لتجانس
 شخصياته — اختيار الكلمات وتوابعها — التي تُنتج
 حكايته عن موت وافة .

بالإضافة إلى ذلك ، يستفيد فروست من حيل القارئ
 للاستشهاد بحضور ميثافيزيقي ، ولتراضه أن المتكلم
 ربما يعرف الإجابة على السؤال الذي يتضمنه السطر
 الأخير ، وليس فقط أن هناك متكلماً ينطق سطور
 القصيدة ، ويبدو أن هذه الاستراتيجية تؤكد لنا قاعدة
 لحقيقة مطلقة خارجنا ، حتى لو فضلنا عدم إدراكها (أو
 استقبالها) . ويبيى أن هذا المتكلم الحكيم أنتج النص
 وبلاغته ، وأن الخوف والشك اللذين تثرعما تيمة
 القصيدة يزدادان أكثر بشعورنا أن المتكلم يجب
 المعرفة — الحقيقة — هنا ، إنه شعور يعمل النص بدأب
 على خلقه وتدعيمه .

ومن ثم ، لا تعمل القصة التي تمكينا لنا القصيدة
 أية علاقة خاصة بالواقع ، أو بخبرة فعلية للشاعر
 نفسه . وفي بناء لفظي ، يستثمر النص بقرئ الانتباس
 المتأصل في اللغة . ويبدو أن الجملة الافتتاحية
 « وجدت ... » تشير إلى حدث حقيقي سابق ؛ ومع ذلك ،
 تنتهي الرواية المعطاة في الحقيقة إلى تجانس
 شخصيات — أو علامات — ، الغرض منه قيادة القارئ
 للإجابة على سؤال غير قابل للإجابة ، لاختبار لا اختيار
 فيه في الواقع . ومهما يكن ، فإن استراتيجية النص هي
 طرح أسئلة في السُداسية تؤكد افتراضنا وجود ذات

cause to go pale or dim ، وبينهما وبين : يضع في
 كفن apqll (غطاء يصنع غالباً من مخمل أسود أو
 أبيض أو من نسيج آخر رقيق) . ليس هناك معنى
 « حقيقي » للكلمة ، حيث أن الثلاثة يقرّما سياق
 القصيدة بالتراوح ، ويبيى أن افتراض أحدها قد يعوق
 حضور الآخرين .

ثمة نشاط خاص وراء تضاعف النص أبرزه لنا السطر
 الرابع ، ونعود هنا للمعنى الثالث لكلمة « شخصيات
 characters » ، أي ، إشارات marks أو علامات signs
 على الصفحة . وبلغت فروست لنتباهنا إلى هذين
 السطرين بوضعهما في مركز الثمانية . ومع أنهما السطر
 الأخير من الرباعية الأولى والأول من الرباعية الثانية ،
 فإن التزام فروست بنظام الثمانية في السوتيتا الإنجليزية
 يسمح بأن تكون للسطرين الرابع والخامس قافية
 واحدة . تيمناً بهذا النظام ، تقع القافيتان المتطابقتان
 معهما في السطرين الأول والثامن من الثمانية : وهكذا
 تعزل هذه المسافة السطرين الرابع والخامس ، واللذين
 يتم التأكيد عليهما أكثر بتوازنهما كجملة عرضية للوصف
 الذي يتطور في هذا الجزء من القصيدة . اكتملت الجملة
 العرضية فعلياً في السطر السادس ، وتمت الإشارة إليها
 بوجود شرطتين في نهايتي السطرين الثالث والسادس .

وهكذا نتحمس لترجيح الانتباه لهذه المجموعة من
 السطور أكثر من حماسنا لها كجملة عرضية قد تُسوّغ
 بطريقة أخرى . ولذا فإن هذا يجعلنا نركز على الدلالات
 المختلفة لتعبير : « شخصيات متجانسة » . إن المعنيين
 الأوليين — « شخصيات » مصرحية
 و « شخصيات » — على علاقة واضحة بـ « حبكة
 القصة التي تمكنا في القصيدة : ومع ذلك ، فإن المعنى

متكلمة حقيقية ، امرئ قادر على مرد خبرة ثمّ إلقاء اللوم عليها ، ومع ذلك ، ففي خلاصة القصيدة تظفل على القارئ بترك الخبرة والأسئلة الملائمة لها ، وبمطالبة القراء بتقديم إجابة أصيلة وذات قيمة لسؤال مهمّ ينتهي ، في الواقع إلى مجرد نتاج لسلسلة من حيل النص البلاغية والاستراتيجية .

أي أنه على هذا النحو قد يرى ، إذا فهمنا منه نصاً على بيئة من نفسه كنص ، في وضع الذي يبنى مما قد يحدث ذات مرة حدثاً حقيقياً ، حكاية . لأي سبب آخر قد نعرف هذه الحكاية عن المنكوبت ، ونبات الـ heal والعلة ، مع تأكيدها المتكرر على اللون الأبيض ، وهي التباس هذا اللون وهي مضاعفة المعنى في علامات تستخدم بالفعل لتسرد لنا الحكاية ؟ يذهب هذا التعريف الشكلي وهذا التناول لاستجابة القارئ للنص إلى أبعد من مجرد رواية حيادية لحدث شهود . وبالإضافة إلى ذلك ، تشير هذه الاستراتيجيات إلى استحالة المرجعية الخاصة في اللغة ، حيث أن تشكيل هذه الأحداث في رواية متتابعة من أي نوع يعنى القيام بانتقادات واختيارات تصوغ الخبرة الحقيقية لتلقانيا في قالب روائى أو تشويها .

يمكن رؤية دليل إضافي على الاستراتيجيات البلاغية المنتشرة في النص في علاقة الثمانية بالسداسية. أشرنا ، في اهتمامنا إلى هذا الحد بكلمة « تصميم » ، للثمانية على أنها سرد « قصة » ، والسداسية على أنها تعليق على القصة بطرح سلسلة من الأسئلة . ومن ثم ، تبدو العلاقة البنوية علاقة سبب بنتيجة : إن أحداث الثمانية تؤدي إلى أسئلة السداسية . ومع ذلك ، إذا عزلنا تلك الأسئلة ، فسنرى أنها قابلة للاختصار إلى سؤال مفرد :

لماذا يحدث مصادفة لـ A ؟ وبمجرد أن نُلقم الأسئلة في هذا الشكل ، تصبح نوعاً من الأسئلة عن وضع الإنسان . طُرحت أسئلة مماثلة ، منذ العصور القديمة ، من ناحية ، في تأملات فلسفية ودينية في تيمات مثل « لماذا نحن هنا ؟ » ، « لماذا نعانى ؟ » ، « هل شمة إله كريم يحرسنا ؟ » أو « لماذا نموت ؟ » ، إنها أسئلة غير قابلة للإجابة : يؤدي التفكير المنطقي فيها ، في النهاية ، إلى تمرق في مسار المناقشة يمكن إصلاحه فقط بالإيمان ، الذي يقابل السبب ، إن لم يكن يعاينه . إن هذا حقيقى كتنطرية سقراط الفلسفية عن وجود الروح بعد الموت ، في محاربة فيثون للافلاطون ، وكمحاوله ديكارت في القرن السابع عشر للبرهان على وجود الله رياضياً في (عقل في المذهب) Discourse of Method ، وبمثل كالبرايين و « الحجج » التالية منذ الانتتاح الديكارتي لعصر العلم والعقل .

ومن ناحية أخرى ، يطرح أيضاً السؤال « لماذا يحدث X مصادفة لـ A » . التساؤل الذي ندهوه « علمياً » ، أي ، الذي يمكن أن يتوصل إلى إجابة ما عبر الملاحظة ، أو التجربة أو وسائل امبيريقية أخرى . ومع ذلك ، كما لاحظنا ، فإن ملاحظة الأحداث الممثلة في الثمانية والتي تبدو حيادية ينتهى بها الحال ، بدلاً من ذلك ، لتصبح حكاية . وسواء كان هذا السرد مشتقاً من خبرة حقيقية أو لم يكن فهو ، كما رأينا ، في النهاية ليست على صلة بالتمثيل الحقيقي للسرد . وعلى الرغم من ذلك ، فإن جزءاً من استراتيجية القصيدة هو أن تطرح نفسها باعتبارها موضوعية ، وحيادية و « علمية » ، وتطرح بعد ذلك أسئلة ذاتية وجزئية وليست قابلة للمناقشة أو البرهان العلمى .

الكبّ . هكذا تحول القصيدة إلى نوع من المعكوس
 Palindrome ، أى الاستخدام المجازى للغة أو
 تصميمها بحيث يمكن قراءة كلمة أو كلمات متتالية طرداً
 وعكساً دون أن تتغير . وهكذا يتم تدمير التطور الخطئى
 والمسلسل للدلالة ، وتقلب اللغة على نفسها . إننا
 نواجه ، في قصيدة فروست ، نصّاً يُقرأ في اتجاه (من
 الثمانية إلى السداسية) ، ويطرح أسئلة قصصية ليست
 لها إجابات ، وفي اتجاه آخر (من السداسية إلى
 الثمانية) ، يقدم مجرد لحظة قد تطرح فيها هذه
 الأسئلة .

ويبدو في ضوء ذلك أن الأسئلة التى تعالج بؤرة
 السداسية في قصيدة فروست لا تنبع من أحداث وصفت
 في الثمانية . إنها ، بالاحرى ، شائعا في تأملات الثقافة
 ككل في أصولها وإلى انعكاساتها على نهايتها (أى على كل
 من « الخلاصة » و « الهدف ») . إن « التبصر » بطبيعة
 الأحداث في قصة القصيدة يظهر انها تافهة ، لانها
 بمفهوم خاص تنشر القصة ككتابة في متناول اليد ،

وكتبرير لطرح تلك الأسئلة التى سبق طرحها . يتم في
 « تصميم » عكس السبب والنتيجة ، بحيث يهزّ الذليل

عن المؤلف :

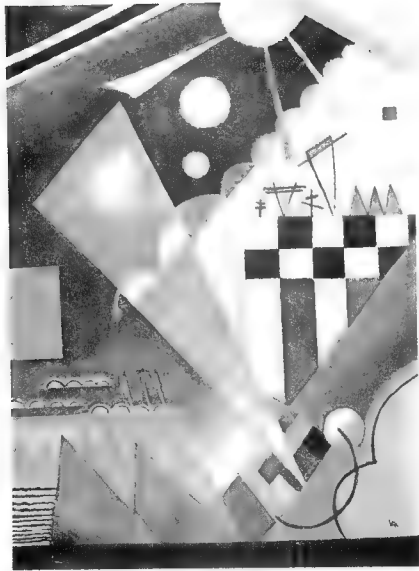
ديفيد بوشبندر D. Buchbinder كاتب استرالى من مواليد ١٩٤٧ . وهو يعمل الآن استاذاً بجامعة (كيرتن) Curtin للكتابووجيا
 بغرب استراليا ، وما قدما ترجمته هنا ، هو الفصل الرابع من كتابه . النظرية الأدبية المعاصرة Contemporary Literary Theory ،
 الذى اشترك معه في تأليفه « باربرا آله . ميليتش B. H. Militch . بفصل واحد عنوانه : الشعر والجنس Poetry & Gender ، وقد
 صدر الكتاب عام ١٩٩١ .

ماجستير

الحداثة .. أم .. الفن ضد (الفن) !

الفن الحديث يمثل انقلاباً على صورة الفن المستقرة حتى نهايات
لقرن ١٩ ، ولهم المرح هذا الانقلاب ، غيابه الانسان نفسه (كفرد)
ك موضوع للعمل الفني ، هذا في الوقت الذي تأكدت فيه سطوة الانسان
مضمونه على الطبيعة من حوله ، واستلزمه التزايد لوسائل السيطرة عليها
والحكم مرها ، وللتغلب عليها الدلالات الحديثة لهذا الدخيل المتعاكس
النتائج ، والذي يشير من ناحية الى هزيمة الانسان المتزايدة على كونه
الطبيعي ، وانعكاسه في نفس الوقت عن (انسانيته) في جميع سرائع المحرم
والمتعارف لتسيده هذا الكون ! .. وكأن ما يمنع للانسان الحديث
سطوته على عالمه الطبيعي والاجتماعي .. العلم والتقدم والتكنولوجيا
والديولوجيا والنظام والاختصار والعطاسة .. الخ ، هو ما يفقده
- ونفسي الدرجة - تلك العناصر الدافئة والروحية التي تغلغ في
ابعاده الانسانية ، ومضمونه الوثائق المؤقتة به كبطل محدد المآل

مواضع المسلمات في الأدب والفن .. الملح الثاني لتجزي الفن الحديث
والذي يتواشج فيه مع المعنى الفكري والفلسفي الجذاع الخلاصة تشكل
عام .. انه فن ضد (الفن) استعارة .. انه فن ضد نفسه طول الوقت
هو في حالة صراع ونقص دائم في الحلولة ومكتسباته وتغييراته ورواه
ومكتسباته والمراقبة والحالية ورواياته على كل المستويات .. وهو بهذا المعنى
فني مستمر بحقيقته ، ومن اجتماعي هتم .. اذا فتمت اليات لمجتمع حديث على ان
جرك الحركة لا السكون ، وديناميكية الكوكب والمغير في الزمان .. ولعل من
ملح هذا الفن الحديث ايضا ، انه لم يعد فنا للعلوى والمطلق والفكر
والمعبر والعلى في الفكر والروح .. بل هو فن الجزي والصغير والمهمش والعاير
والمصادر ، وهو لذلك اكثر واقعية - على كل من ما يبدو - من فنون الواقعية
الغنية في مراحل سابقة كلاسيكية ورومانسية ، فهو لم يعد يتوقف بانرا
(مثالتي) الواقع الخارجي البازغة زانة النوع الدرامي او الدفلاطوني .. راعا
يفتح الباب على مصراعيه لعدد واتق اكثر عمقا ومعنى ومجالا .. هو واقعه
الداخلي الذي بالتصورات والاهلام والارهام والاهمال ولغة الخلاوع من ناحية
والذهنية والمنطقية والرياضية والفنية من ناحية اخرى ، وهو واقع جديد يحكي فيه
الانسان بما هو وعيه الذاتي ذاك مكانة تنزلات تضادلا وانحاشا باستمرار .. هو عقد
كان يمكن لذلك بقوله " الفن الحديث اقل استجابة للعين واكثر استجابة للروح " .. تأمل .. واستمع



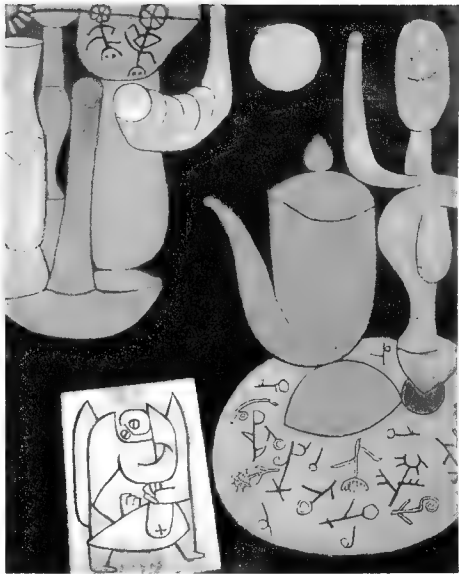
فاسيل كاندينسكى : تطور الوجدان الملائم (١٩٢٤)

فرناند ليبييه : الخروج : الاصل (١٩٤٨)





خوان ميرو : امرأة يطار لها الشمس (1965)





پیت موندریان : طریق (بوی وگ) (۱۹۴۲)



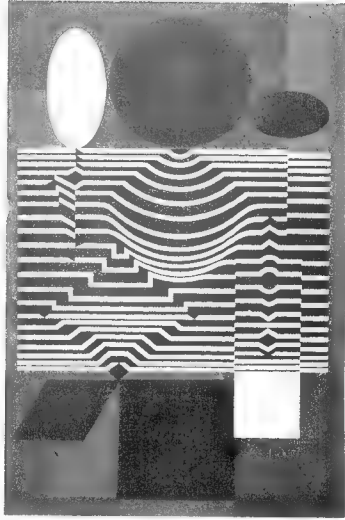
خوان میرو : تصویر

(۱۹۲۴)

شیرازیلی

: سونه

(۱۹۵۸)





مانز هارنویج : ت ۱۹۵۸-۴ (۱۹۵۸)

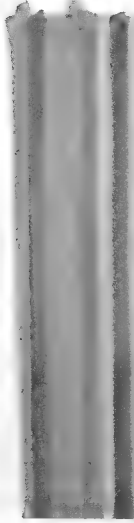
بن سلمان : علشان

(۱۹۵۸)



موريس لويس : دويك اليه

(١٩٩١)



مخرجي : إلهة إنتاج المسرع (١٩٩١)



ما بعد الحداثة

الانتحالية والمحاكاةية في الفن

إن تحولاً ثقافياً أساسياً حدث وأنتا نمر الآن بمرحلة يطلق عليها «ما بعد الحداثة» .

وكان أعمال وأساليب الفنانين الآخرين التي عني بها النقاد والمنظرون من أجل تأكيد هذا الاعتقاد كانت تختلف اختلافاً كبيراً عن الأعمال الأخرى التي عني بها الحداثيون الأثريون وكس أ فهي لم تُعزَّز بالنظام الكلاسيكي ووضوحه ولا بتأكيد الذات الرومانسي ، بل بما أسماه المصاري روبرت فنشوري «التعقيد والتناقض» . ويقول سيلفيو جادجي أن فننوري نفسه يميل إلى الأساليب النمطية والباروكية والروكوكية والأساليب المعقدة والمتناقضة ، وفي بعض الأحيان النزوية من النزوة التي تتعدى الجدية العالية للحداثة الأرضية كسبة وعاطفتها . ولاغربة إذن أن يبدى ميشيل فوكو اهتماماً كبيراً بلوحة الفنان الأسباني الباروكي ، بيجو فيلاسكيز لاس فينيس — (١٦٥٦) — التي يرى أنها ، مثل كثير من أعمال الفن المعاصر ، لا يمكن

في أوائل القرن العشرين شرح للفيلسوف كلود ليفي شتراوس الاهتمام بالفن «الطري» كترتيقا لقمع الروحاني في ثقافة مادية . وقد تجل المثل الذي حدده خلال النصف الأول من القرن في أعمال التكميين والحشيين والتعبيريين ، ثم في التعبيرية التجريدية التي اعتبرت عمل الفن كيدا وجوديا للذات في مواجهة عالم خالٍ من الإنسانية . وعلى الجانب الآخر ، توازن هذا الجانب الرومانسي للحداثة مع اتجاه كلاسيكي قوى بصورة متساوية .

وهل سبيل المثال تطلع كوربوزيه إلى القدماء من أجل صمارة جمعت بين الشكل والوظيفة على نحو متقن في أسلوب هندسة بحث عقلاني — وترتبط أرائه من طبيعة الرياضيات المتعدية — مثل أراء بيت موندريين . بالآراء الفيناغورية والافلاطونية في المعدلات الموسيقية التي تعكس هارمونية أكبر في العالم .

وفي العقود الأخيرة أصبح من الافتراضات الدارجة

«بنتيكك» معتقدات الرينسانس ؛ وهي تُفسّر الفضاء الكلاسيكي بطريقة تعزّي تناقضاته وحدوده . واللوحة كما يراها فوكو هي تمثيل ... التمثيل الكلاسيكي . ويشير هيوبرت درايفوس وهول رينبو ، في كتابهما عن فوكو إلى «أن الناقض الرئيس للوحة يتصدى لاستحالة تمثيل فعل التمثيل ومن ثمّ تكشف اللوحة حدود النظام الكلاسيكي في فهم وتمثيل الواقع» .

ولأن لاس ميناس لاتستطيع أن تمثل فعل التمثيل استناداً إلى قراءة فوكو ، تفصل ، بدلاً من ذلك ، وتمثّل بصورة مفردة مكونات الفعل الرئيسية الثلاثة : الفرد وهو يقوم بخلق التمثيل (الفنان ، على الجانب الأيسر ، في لحظة توافق بين ضربات الفرشاة ولكنه ليس منخرطاً بالفعل في عملية التصوير والمشاهد أو الجمهور ، (الشخص الواقف في عتبة الباب) ، وموضوع العمل (الزوجان الملكيان ، مُثلاً بطريقة غير مباشرة من خلال المرأة) . وبفضل من ذلك ، يتكشف تمثيل وبغوض المشكلة من خلال تفاعل النظرات داخل العمل ، حيث تنخرط أدوار الشخصيات داخل اللوحة وبشخص الجمهور الحقيقي للوحة في مجموعة من العلاقات المعقدة والمتحوّلة للمشاهد والمُشاهد ، والفاعل والمفعول ، والفنان والجمهور .

إن جوانب التعقيد والتناقض التي لاحظها فوكو في لوحة فيلاسكين الشهيرة ، هي التي جعلت هذه اللوحة يعينها ، وليس الفنان نفسه ، بإشارة لما بعد الحداثيّة وقد حرصت على سوق هذا المثل لتأكيد جانب الإشكالية التي ينطوي عليها هذا المصطلح الغامض فمن المؤكّد أنّه لا يشير إلى فن يعبر عن فلسفة محددة ، بقدر ما يشير إلى رؤية واتجاهات ومفاهيم متناقضة لا يجمع بينها إلا هذا التناقض والاختلاف .

نسبقتها تماماً إلى الثنائية الكلاسيكية ومانسية . وقد اقتبسها وعارضها فنانون مصريون ، بما فيهم ميكاسو ، الذي رسم في ١٩٥٦ أكثر من ٤٠ تنويماً عليها ، وأنتج شريط فيديو واحد على الأقل على أساسها ، ولم يكتب عنها مؤرخو الفن فحسب ، بل كتب عنها أيضاً فلاسفة ومنظرون للفن والثقافة ، من بينهم مطّل الثقافة الفرنسي ، ميشيل فوكو ، الذي يبدأ كتابه «نظام الأشياء» آركيولوجيا العلوم الإنسانية» بدراسة هامة عن «لاس ميناس» . ومنظر عملية الحديث الأمريكي ، جون سيريل الذي كتب تحليلاً مماثلاً عن تناقضاتها البصرية .

ويُعزى اهتمام الفنانين والمُختَرِّين المعاصرين بلوحة فيلاسكين إلى إمكان اعتبارها اختياراً وتمشكلاً لمعتقدات منظور عصر النهضة والكلاسيكية . ويوضّح في هذا الاختيار لمعتقدات التصوير تساؤل إستيمولوجي وأنتولوجي أكبر للطرق الكلاسيكية للمعرفة والفكرة ، التقليدية عن الذات . فلوحة «لاس ميناس» تبدو للوحة الأولى أنها تنسجم مع قواعد منظور الرينسانس ، ولكنها من خلال الفحص الوثيق لجوانب بنيتها تبدو متناقضة في إطار تلك القواعد .

وبطبيعة الحال ليس هنا مجال الخوض في التفسيرات والقراءات المختلفة للوحة ، تعزيزاً للاستنتاج إنها سابقة وبشارة لما يسمّى اليوم بـ «مابعد الحداثة» وسأكتفى بمقتطفات من تخييص سيلفيو جلاچيو ، (الحداثيّة ومابعد الحداثيّة — دراسة لفنون وأفكار القرن العشرين) .

إن لوحة «لاس ميناس» تتعامل مع مشاكل التمثيل والتميز وهي تفعل ذلك بطريقة لها تأثيرها على فهمنا للفرد وعلاقة الفرد بأشكال السلطة التي توجد خارج الذات . وللاس ميناس هي ما يمكن أن يُسمّى اليوم



لوحة الوصيفات للرسام دييغو فيلاسكيز.

وباختصار شديد ، يمكن القول إن الجديد الذى أضافته مابعد الحداثة إلى الحداثة هو ، إما أنها وسّعت المبادئ الحداثيّة إلى أبعد مما وصل إليه الحداثيون أنفسهم ، أو لأنها رفضت هذه المبادئ .

ولاشك أن هذا التعريف نفسه ينم عن تناقض بقدر ماينم عن الاختلاف حول مفهوم المصطلح . وتأكيداً لهذه الحقيقة ، إن كانت هناك أية حقيقة على الإطلاق ، يعتقد جيرالد جراف إن مابعد الحداثة هي استمرار للرومانسية والحداثة ، وإنها ببساطة قبول أكثر صراحة وتناسقاً وأمانة لتضمينات التشكيكية الحديثة . وعلى الجانب الآخر ، يعرف كريستوفر بلكر مابعد الحداثة بقطعة مابعد الحرب العالمية الثانية ، ويعتقد إنها تتعلق بخلق لغات فنية جديدة تتميز تماماً عن لغات الفن والأدب الحداثيين .

ومن ناحية أخرى يؤكد جون واحةمان إنه بالرغم من اتساع رقعة الاهتمام ، على المستويين النظري والتطبيقي لما بعد الحداثة خلال أقل من عقد حيث أصبحت موضوع مسلسلات لانهية لها من حلقات الدراسة والأنتولوجيات التي يتنالس بعضها مع البعض على أن تكون دولية ومتداخلة الموضوعات / حتى أصبحت خطاباً مألوفاً / لتسودها نظرية مفردة أو منظر واحد . فهي لاتشمل مدرسة فكرية . وأولئك الذين ساعدوا في إدخال / مايسميه المؤرخ / بالخانة ، أخذوا يشعرون ، على نحو متزايد ، وبصورة سيئة ، بالدهشة بسبب مصيرها .

فنتاج «الخاتمة» لا يأتي من تماسكها فهو على عكس ذلك ، يستخدم ليشرح إلى مجال من الأشياء متناظر ومرن . ويمكن أن توجد خصوصية الخاتمة ، في تاريخها ، في الطريقة إلى بدأت بها ، وتطورت ومادت في العديد من

المؤسسات الثقافية . ومن ثم ، يمكن أن تكون دراسة الخاتمة أكثر كلفاً من دراسة الشيء ويقول أيضاً إنها يمكن أن تدرس على نحوها أسماء (في الإشارة إلى فوكو) بـ «المعيّرية التاريخية» .

ويقترح واحةمان مضيافاً إلى لجنهات المنظرين والمؤرخين الأخرى المختلفة إرجاع الظهور المصطلحي لما بعد الحداثة إلى ١٩٧٥ - ١٩٧٦ . ولكنه يضيف تحسباً للوقوع في خلاف يتطلب الدفاع عن استنتاجه إن المصطلح استخدم لأغراض مختلفة ومتعددة قبل ذلك التاريخ بكثير . ولكن هذه الاستخدامات لم تفرز المجال الهجين للنظرية الاجتماعية والنقد الأدبي والدراسات الثقافية والفلسفة ، الذي ساعد في تحويل المصطلح إلى بطاقة صحفية تدل على نفسها .

فقد شهدت سنة ١٩٧٦ ، من بين أشياء أخرى ظهور مجلة «أكثري» الأمريكية التي لعبت دوراً رئيسياً في إدخال منظورات نظرية جديدة على مناقشة الفن في أمريكا . وكان هناك في ذلك الوقت ، شعور بالاستياء في عدة دوائر من خاتمة الحداثة في الفنون ، ورغبة في الذهاب إلى مابعدهما . وقد كانت الحداثة تبدو كمفهوم تقليدي معياري كان المرء يسعى إلى الانعتاق منه . وقد حُدّد المؤرخ فترة ١٩٧٩ - ١٩٨٠ كأفضل تاريخ لانطلاق خاتمة مابعد الحداثة الذي نسخ الحداثة . ففي هذه الفترة ، أعطى فريدريك جيمسون معنى أوسع للمصطلح ، كما فعل جان فرانسوا اليوتل الذي أدخل إلى المناظرة يورجن هابرماس وإلى النهاية ريتشارد رورتي . وبدأت مابعد الحداثة تصبح تسمية لنظريات اجتماعية وفلسفات متضاربة ، وبدأت الخاتمة مخرجتها إلى كثير من المجالات والبلدان .

وفي دراسته المكثفة «مابعد الحداثية في إطار معياري» فلاش أرت ، الطبعة النولية ، عدد ١٣٧ ، سنة ١٩٨٧ ، عدد جون راجكمان الهجرات الفكرية للمصطلح ، ولايهما في هذا المجال إلا الهجرة الأولى . إذ يقول إن المناظرات الفلسفية والثقافية الباريسية خلال العشرين سنة الأخيرة مثلت التأثير النظري الرئيسي في الخطاب مابعد الحداثي الأمريكي . ومع ذلك ، رفض فوكو الخانة ، واحترما جواتري ، ولايستخدمها ديريدا ، ولم يتسن لكل من لاكان وبارت ان يعيشا ليعرفاهما ، وكان التوسر في ظرف لايسمح له بمناقشتها . اما ليجتار فقد عثر عليها في أمريكا ، وكان قبوله لها علامة على إن باريس لم تعد تسيطر على دلالة فكرها الخاص . إن مابعد الحداثية هي ما علم الفرنسيون أن الأمريكيين يظفونها على ماكان يفكرؤن فيه .

ويرى راجكمان أن الأسلوب مابعد الحداثي يعني استمساخ ومزج أساليب سابقة وهو يقدم كإنكار لوجهة النظر الشكلانية التي تعتبر إن الحداثية تكمن في تطهير خامات الفن إلى عناصرها الأساسية . وهو لايعترف بنقاء أية خامة . إنه الفن الذي يوضح هذا الاقتراح — فن لا-نقاء الفنون ، فن مزج الوسائط أو الخامات ، فن «البريكولاچ» ، أو فن إلقاء الأشياء المتنافرة معاً . وهو يؤكد أنه لم يعد في وسع عمل الأصالة أو العبقرية المعزولة أن يوسع إمكانات خاصة . لايمكن أن توجد مثل هذه الأصالة ، ولا يستطيع أحد أن يبتدىء عمله من نفسه .

إن استعراض اللانقاء في فن الانتحال أو المحاكاة يتقدم الأيديولوجية إذن . وتتبنى الأيديولوجية من الحداثية أو الشكلانية فكرة زيادة تقليص الفن إلى

عناصره الأساسية ولكنها تقلب هذه الفكرة في إعلان عدمى آخر رؤيوى إن العملية قد بلغت نهايتها . ويتقليص انفسهم إلى أكثر عناصرهم بدائية يستنفذون بذلك إمكانية المزيد من الابتكار . وأن يكون في الوسع تحقيق أى تقدم . وأن يتبنى إلا الاقتباس والتزقيع يقدمان نفسيهما كدليل على ما أسمه دوشامب من قبل موت أو نهاية الفن . ويقول راجكمان أن الفن الخالص لايمكن أن يكون له مستقبل ، ولكن تبقى هناك إمكانية فن المحاكاة الخالص لما كان عليه الفن ذات يوم . وبذلك لايستطيع الفن بعد اليوم أن يقدم نفسه كإشعار مسبق أو أمل في حضارة أفضل ولكنه يستطيع أن يبين أن التيقن من هذا الأمل لم يعد ممكناً ، على الأقل في الفن .

وكان بيدو إن جان بودريار هو الذى يقدم نظرية عامة لهذا الإنهاء لإمكانيات الفن . ويمكن أن يكون ذلك جزءاً من عملية لإنهاء الواقع نفسه الأكثر عمومية في عالم مبتذل من المحاكاة اللانهائية .

وفي الحقيقة ، يمكن إرجاع هذا الاتجاه المحاكاتي إلى ما قبل نظرية بودريار على أيدي فنانى حركة البوب في الخمسينيات وبصفة خاصة كندى وور هول الذى كان ينقل صورياً فوتوغرافية مطبوعة بالمصنف إلى سطح اللوحة بالطباعة بطريقة الفوتوسيكسرين ، الطباعة الفوتوغرافية بشاشة المعير ، وهى صلية الية كان أندى وور هول يمد إلى مساعدي بالقيام بها . ومن أشهر هذه الأعمال لوحات «طب حساء ماكدرالد» .. ووبرتيهات ماوشى تونج ومارابين مونرو وكان ليشتستين ينقل نقل مسطرة رسوما من مسلسلات الكرتون الشعبية .

ولكن الانتحالية appropriationism أو المحاكاتية Simulationism لم تظهور كشركة تدعى الاستلهام من

نظرية بودريار إلا في الثمانينيات مع بزوغ فنانى الإيست فيلدرج ، ومن بينهم ، على سبيل المثال لا الحصر ، شميرى ليفين وجيف كوتز ، وفليسمان وغيرهم ، تحت اسم مدرسة الإيست فيلدرج أو الفيو جيور الهندسية الجديدة .

وكانت شميرى ليفين قد لغت انتظار النقاد عندما عرضت صوراً فوتوغرافية لصور فوتوغرافية معروضة لصورين معروفين ، ولكن أعمال هؤلاء الفنانين قد أحييت مع ذلك التجريد الهندسى الذى شاع في الستينيات تأثر الفنان الهولندى الأصل مونسريان .

وتقول ليفين في حديث مع مجلة فلاكس أرت» الدولية ١٩٨٧ أن المضمون في أعمالها هو «الاستياء الذى يخالجه لإحساسك بأنك شاهدت مقراً من قبل وهذا الاستياء الذى تشعر به أمام شيء ليس أصلياً تماماً هو بالنسبة لي موضوع العمل الفني ولكن زلزال الفنانة الآخرين يؤمنون بأن أعمالهم المتحللة تمثل إضافة للتراث الإنسانى وأنها ليست ردة على الإطلاق .

والمهم إنهم — جيف كوتز وماليز فليسمان وستيفينك الخ — يستمدون هذه الثقة من كتابات جان بودريار ووصفة خاصة كتابه «المقلدات» . يقول بودريار ولم يعد الأمر يتعلق بالتقليد أو إعادة الاستنساخ أو حتى المحاكاة بفرض التحكم ، بل هو بالأحرى مسألة إحلال رموز الشيء الحقيقي محل الشيء الحقيقي نفسه . وهى عملية لردع أية عملية حقيقية بواسطة بدليها التشبيل . وهو ماكنية وصفية متقنة شبه مستقرة ، قابلة للبرمجة ، توفر كل رموز الشيء الحقيقي وتوقع جميع التغيرات . وإن يتعين مرة أخرى فرز الحقيقي على الإطلاق فهذه هى الوظيفة الحيوية للأنموذج في نظام الموت . أو بالأحرى للبحث المتوقع الذى

لم يعد يترك أية فرصة حتى في حالة الموت .

لكن النقاد جونسون يرد على بودريار بقوله إن هذا يؤدي إلى خسران الرجوع والرجعية الذى ينشئ المعنى . هناك احتمالان : إما إننى أعمل كمرجعية جديدة (وهى دائماً متعة) ؛ وهناك سوء فهم للمحاكاة أو إننى أعمل كمرجع محاكاة (يعامل المرء بودريار كما يعامل مونسريان أو رينوار ولأنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً آخر ، يعطى المرء كل علامات بودريار) وعندئذ لا أستطيع إلا أن ألق على مسافة معينة ، بدون أن أحاول زيادة على ذلك أن احتفظ بأية طهارة أو أن أدعى إننى على صواب وإنهم مخفون . وبيجاز شديد دعنى أقول إنه ليس هناك فن محاكاة هى ليست أكثر من وجود فن غواية — إن المحاكاة نفسها هى فن ، والغواية نفسها هى فن» .

ولا يكتفى جونسون بهذا الرد ، فيعود يسأل بودريار الذى يعتبر في الولايات المتحدة منظرأ لما بعد العداثة عما إذا كانت نظريته عن المقلدات والمحاكاة ، وهى الغواية ونشوة التواصل تمثل تصويراً متقناً لما بعد العداثة . فيقول بودريار لا أستطيع أن أفعل شيئاً ضد هذا التفسير «مابعد الحدائى» إنه فقط كولاچ ، لاحق posteriori . إن أفكار المقلدات ، والغواية والاستراتيجية المحيطة ، تنطوى على شيء «ميتافيزيقي» معرض للخطر (بدون الرغبة في أن أكون جاداً للغاية) ، يقلص مابعد العداثيون إلى موضحة ثقافية ، أو إلى عرض للفشل العداثة (modernity) وبهذا المعنى ، إن مابعد العداثة هى نفسها حقيقة مابعد حدائى : إنها الأنموذج الوحيد للمحاكاة السطحية ، وهى لا تشير إلى أى شيء فيما عدا نفسها . وهذا في هذه الأيام ، يضمن لها ذرية مديدة !

نيسويورك

ما بعد الحداثة

نهاية سؤال القطيعة

العربية المعاصرة ، فقد بذل النقاد جهداً كبيراً في تناوله تحت أسماء متعددة تارة باسم « النقد الجديد » وأخرى باسم « التفكيكية » ، وانصبت معظم جهودهم في مجال الترجمة خاصة في اللغة والأدب والنقد . فقد ترجم صبرى محمد حسن كتاب كريستوفر نورس « التفكيكية النظرية والتطبيق » ١٩٧٩ ، كذلك نقل رعد عبد الجليل جواد الفصل الأول من نفس الكتاب بمجلة الثقافة الأجنبية ببغداد ، وتناوله بالتعليق والدراسة سمية سعد بمجلة فصول القاهرية وترجم يوليل يوسف عزيز كتاب وليم راي « المعنى الأدبي من الظاهرانية إلى التفكيكية » ، وتناول الناقد المراتى عبد الله إبراهيم التفكيكية في دراستين صدرتا بالمغرب وغيرهما .

أما في مجال الفلسفة فنستطيع أن نتوقف أمام كل جهود من عبد السلام بن عبد الحليم ، الذى يرى أننا لا يمكن أن ننظر إلى التراث إلا بمنطق الاختلاف ، أما عبد الكبير الخطيبى فيدعو إلى نقد مزوج ، ينصب علينا

نستطيع في مجال الفلسفة أن نشير إلى جهود كثير من المفكرين العرب ساهموا في طرق أبواب الحداثة تحت اسم التفكيكية وفلسفة الاختلاف . وكان عبد الكبير الخطيبى أول من سلك هذا الاتجاه في كتابه النقد المزدوج تلاه فيما بعد عبد السلام بن عبد الحليم في كتابيه « التراث والاختلاف » و « أسس الفكر الفلسفى المعاصر ، مجاوزة الميتافيزيقا » . ومطام صفدى الذى كرس جهوده في أكثر من جبهة ثقافية للفلسفة الجديدة في مجلات : الفكر العربى المعاصر ، العرب والفكر العالمى ، وفي مشروع التنابيع لنقل نصوص هذا الفكر إلى كتابيه « استراتيجيات لتسمية » ثم « نقد العقل الغربى » : الحداثة وما بعد الحداثة ، موضوع هذه الدراسة ، وكل من هاشم صالح وكافظم جهاد وعبد العزيز بن عرفة .

وإذا كان من الصعب رصد الجهود المختلفة التى تناولت ما بعد الحداثة نظراً لعدم تحديد المفهوم في ثقافتنا

كما ينصب على الغرب ويرى ضرورة تفكيك مفهوم الوحدة التي تنقل كاهلنا والكلية التي تجثم علينا .. ويرى أن علينا أن نفتح المجال لفكر يتخلى عن الذاتية ليمسك بالاختلاف .

أما « مطاع صفدى فينطلق كما يتبين من برنامجه المنشور في العدد الأول من مجلة الفكر العربي المعاصر بعنوان « مركز الإنماء القومي واستراتيجية التنمية » ، من محاولة إعادة النظر في أزمة الثقافة العربية المعاصرة يتمسكها في النتاجات التي أصدرتها ويبحث عن مقوماتها وحصيلتها أثارها في تقدم الوعي العربي . ويحاول أن يفتح نوافذ على العالم من مناهة الثقافة والمتقنين لدى الغرب ليكتشف عن عوامل اتفاق وتمايز بينها وبين المعاناة عندنا (العدد الأول من ١٢) . وهو ييشر بالدخول ويژهو بانتشارها الكاسح .

وبالإضافة إلى ذلك نجد « مشروع مطاع صفدى اللبناني » ، الذي نقل عددا كبيرا من نصوصه الحداثي في مقدمتها المؤلفات الكاملة لميشيل فوكو ، التي ساهم في ترجمتها ومراجعتها وتقديمها للعربية .

ويكتب « على هامش النص » عن الحداثة البعدية في تقديمه لترجمة كتاب فوكو « الكلمات والأشياء » : « إذا كان ثمة من تاريخ لمولد الحداثة البعدية سيكون هو لحظة الكشف عن هذا المشروع الثقافي الغربي في أوج تعارضه ووحده الكيانية مما بين ميثافيزيقية وأركيولوجية بين منهج للتشليل ، وللتشميل وآخر للتخصيص بين سلطة لامتناهية لفكر اللامتناهى ومعايير وعقائده وبين ما يسمى باسم عالم اللامتناهى ، هذا الشيء الذي لا يمكن القول عنه إلا بخصيصه واحدة وهي أنه المختلف » (ص ٩) .

ويأتي كتابه « نقد العقل الغربي » فلسفة الحداثة

وما بعد الحداثة ، والكتاب واسطة العقد في مؤلفات مطاع صفدى ويتكون الكتاب من خمسة أقسام كل منها من مكون عدة فصول ، وتدور الأقسام على التوالى حول . عتبات الحداثة — نقد النقد — القوة القويوة — فلسفة القطائع — عصر الحداثة البعدية والخاتمة ما بعد نقد النقد ، الحداثوية البعدية مع مقدمة هامة عن : « التأسيس في المختلف » ومدخل « في السؤال العربي للفلسفة » .

يرى صفدى أنه إذا كان ثمة مدخل حقيقي لفهم العقل الغربي ، فهو صراعه مع الحداثة . وكانت قصة هذا الصراع تعنى قصة نقد العقل الغربي لذاته باعتباره هو العقل دون أية تبعية أو تخصص . وهي قصة نقد هذا النقد كذلك ، ولعل نقد النقد يشكل أهم خصوصية لهذا العقل الغربي (ص ٩) لقد كانت صفة العقل الغربي الأولى ، والتي منحتها الريادة والقيادة ، أنه هو العقل — الذى — ينقد دائما ، وأول ما ينقد هو ذاته . يقول : « لقد اخترنا نحن في هذا الكتاب أن نقرأ العقل الغربي كما قرأ هو ذاته وكما عرف هو خصائصه ، وأن نقرأ نقده هو لأنظمة المعرفة ونتائجها المتتالية ثم تحولاتها عنها ، وأن نقرأ نقده لنقده وحداثة اللامتناهى عندما تغفو على آثار حداثته اللامتناهى ، وصولاً إلى ساعة العقل الأخيرة عندما يواجه نفسه علانياً من كل مقترعاته السابقة .

كان الانفكاك عن الواحد الثيولوجي منطلق الحداثة ، لكن الواحد الذى انزل إلى الأرض غداً أرضياً وحسياً ومحركاً من داخل عضوية المشروع الثقافي الغربي ... حتى الحداثوية البعدية هي لحظة بداع ذاتها وكانت مهمتها أن تحقق تصفية حسابات الحداثة عبر قطيعاتها كلها . وقد أوشكت على إنجاز المهمة وهي تقف الآن ليس في مواجهة التخوم ، بل تقف فوق أطرافها الأخيرة لتنتظر

إلى ما وراء الأفق كما لو أن الألف الثالثة ستكون عصر القطيعة المطلقة .

إن فلسفة الاختلاف قد نجحت في ألا تجعل من نفسها مذهباً ولا تدخل الأكاديميات والمتحف وحافظت على استقلالية سؤالها .

ويطرح « صفدي » سؤالاً هاماً ، هل كنا نعرف العقل الغربي حقاً نحن العرب ، ومعنا كل الحضارات الأخرى المنغية من خطاب المشروع الثقافي الغربي . لقد حاربناه نحن كذلك بدورنا ، لكن دون أن نكسب منه لاثرة ولا استعماراً معاكساً ، بل فرنا منه بإعادة إنتاج لعزلتنا ، وسميهاها استقلالاً ، في حين كان الغرب (يفرغ) العالم كله ويستولى علينا عبر انبهارنا بما هو مختلف عنا ، في أشياءه والأعيه وتقنياته . كل ذلك دون أن نعرف سر قوته الحقيقية . علينا أن نشرع — على الأقل — في فهم الأخرى الحضور المكتسح خشبة المسرح اليومي كله :

وأن نقرأ العقل الغربي بعينيه ، فهذا يعني أن نصحب عبر رحلاته المتلاحقة في نقد ذاته ونقد نقده . حتي لا نخال أننا نرى هذا العقل إلا وهو في حالة مفارقة مُطردة لتسمياته ومواقفه ، فهو يوجد في نقده وليس في موضوعه .. ولو الوقت الذي جرب هذا العقل كل أدوات تحليله وتفكيكه فإنه لا يمكن اختلاق المعارضة من خارجه إن لم تكن ذات معاصرة وجدانية من داخل خطاباته نفسها . ومع ذلك فإن قصة العقل الغربي مع ذاته ليست أمثلة للآخرين ولا أنموذجاً للتقليد . لكنها هي كذلك قصة للعقل قابلة لأن تكتب بغير حروفيتها الأصلية ، وأن تقرأ بغير عين أبطالها والسنتهم وهدمهم . فهي تبدو كما لو كانت قصة لكل عقل يرافق الامتثل وبغير المغامرة في مجهوله الخاص . عند ذلك فقط يصير نقد العقل الغربي هو نقد العقل العربي

ويتساءل كيف يستطيع العربي للمنون من السؤال والمستبعد من قبل الخطاب الأيديولوجي السائد أن يحس بأن له ثمة كياناً !! إن المشكلة بالنسبة للتونير العربي المعاصر ، تكمن في أنه لا يعي بعد أنه مطلوب إحداث قطيعة مزدوجة في لحظة نهضوية واحدة مع غياب الطبيعة الأصلية (الطابعية) وراء الميثولوجيا اللاهوتية .. مع غياب الطبيعة الثانية (المطبوعة) وهي الجدلانية الغائبة كذلك وراء مصطلح التقنية بصورتها الاستهلاكية الاحتكارية إن افتقاد المشروع الثقافي العربي للطبيعة في كل مرة تدفعه فيها بعض ظروف معينة نحو محاولة طليها وتحسسها ، جعل المشروع يهرم في الفراغ . بينما أحدث المشروع الثقافي الغربي قطيعة واحدة حاسمة مع (ما قبلية) تاريفة الحديث ، لذلك استطاع أن يدخل عصر حداثة مستمر دون أن يشعن وراءه ما يعيق قدرة النقد والمراجعة الدائمة ، بحيث تبقى سلطة التونير دائماً أعلى من كل سلطة للأمر الواقع .

ويخبرنا صفدي في الخاتمة تحت عنوان « نحو قطيعة الفراغ » ، أنه لا يمكن للحداثة البعدية أن تحقق قطيعة مع الحداثة مثلما حدثت الحداثة قطيعة مع النظام المعرفي القديم ، عاشت الحداثة على أطروحة القطيعة بينما تهوى الحداثة البعدية في أرض سهلة مستوية لا تكاد تحتاج حتى إلى ذكرى نقائضها ، فهي لا تطالب بالقطيعة ، لأن ما كانت ستطالب به قد تحقق وصار من مخلفات الماضي . ولعل من أهم ما يؤكد الملاحع الأساسية للحداثة البعدية أنها لم تعد تقنع كما كانت تقنع ثورات الحداثة السابقة بمجرد خلق الممارك الأيديولوجية على هامش التحولات التقنية . بل إن الحداثة البعدية لا تجد أمامها اليوم ما يشكل عقبات أو حواجز تمنع انتشارها إلى مختلف مجالات الحياة بدون أن تفتح جبهات من الصراع الأيديولوجي للمعهد .



قصيدتان

١ - بورتريه

المقعد الفارغ والزجاجة الممتلئة
ينتظران الشيخ

يعرفان أنه يجرى من جلمية الزيتون ماشياً
وأنه يمر بالحارات كي يكلم الأطفال عن رامبو
وأنه سيشتري جريدة المساء
يمسح الحذاء في المر
ثم يمنح الاكتشاك بعض وقته
وأنه سيعبر الميدان وهذه
ووحدة سينحنى على الرصيف عند نقطة بعينها
لكي يلم صورة الميدان
يعرفان أنه سيدفع القبار بالجريدة التي اشترى

وأنه سيأكل الجرجير
أو يصب من زجاجة بحرا
وأنه سيفتح الشباك للعصفور
يركب القطار حاملا قصائد الممر
والشوارع التي تليه أو تصب فيه
دائما يبحث عن صدأه
ظله الذي يسير في مدينة أخرى
ودائما يربح خلف مقعد عصاه
يكتفى بوجبة واحدة
ويقرأ القصائد التي تفتحت في الركن
مرة بلهجة الغازی
ومرة بلهجة المهزوم
يعرفان أنه سيسأل الجندي عن منزله
وأنه سيسثم الذين غافلوه
يعرفان أنه في الليل - عادةً - يتوه
في الصباح سوف يشتري للبط ترعة بنصف
راتيه
وفي الصباح سوف يشرب الينسون
أو يُعدّ للصغير كُرةً
من جورب يلبسه

٢ - فضفضه :

كانه الجنون من مغارة ينسل

او جرأ الزيت

مرة كنت غلاما

ترعة القاصد مازالت

وشقر البنيت والمدرسة التي يلفها الفراش

اذكر الطابور

والديوك فوق السور

واسلمى يا مصر

جدتى كانت هناك دائما تردّد النشيد

مرة شاكستها فعالتت مُطعمى

وعندما حفظت جزء عم

قلت كلمتين عن مؤحد القطرين

كلماته بالطير

فجأة شاخنت

وفجأة كبرت

صرت في مدينة رقما

وفجأة تشققت مياه النيل

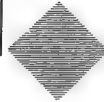
اعلنت ولامعا الاشجار للآبار

فجأة صار الغبار سلما

انا حزين

رُبَمَا لَأَنْتَ ضَيِّعْتُ أَسْنَانِي
وَرُبَمَا لَأَنْ مَا حَوْلِي
يَهْدِنِي
الصَّيْفُ صَارَ لِهَبًا
وَالْبَرْدُ مِتَشَار
وَرُبَمَا
لَأَنْ أَطْفَالَ لَهُمْ مَلَامُحُ الذَّنَابِ
يَهْطُونَ مِنْ دَمِي

اِزْرِعْ يَدَكَ وَاقْطِفْهَا



- اِمامَ هَذا الشُّعْرِ الطَوِيلِ المَلْتَهَبِ بِسِوَاهِ
سَجْدِ المَقْصِ
- عِنْدَما تُصِيبُ العِسلَ
تَسْقُطُ اَصْابعُكَ مَعَهُ
- اِخِرُ الطَّرِيقِ هَذا
فَكَيْفَ لا اُحِبُّهُ
- وَاَنْتِ تَتَخَفِينَ
تَلْسَعِينَ ظَهْرَ حَيوانٍ راقِدٍ في اَعْماقِي
- مِنْ هَوْلِ اللَّيْلِ لَمَعَتْ سَيُوفِي
مِنْ هَوْلِ اللَّيْلِ
- الغُيومُ .. الفَرَّاشاتُ .. النُجومُ

كلها نباتات لا أرضية

● دلنى على ذهب حى

غير شعرها

● صدر البطة

يشق زجاج البحيرة بهدوء

● أيها الكلب انبح عندما يأتى أحد

معى فتاتى

● منذ سنين

وحده فى لفظ متصل مع القمر

● اصهلى بصوتك

ياحبيبي

● تحت أضفك النجوم

نبّة تنقلب

● جذر الغيمة فى السماء

وثمارها على الأرض

الكلاب تنبح عند الغروب

تعتقد أن الشمس سرقت العظام

تعى فى غرفتك

تنفتح الزهور فى الغرفة المجاورة



أرملة

وَصَعَتَ فَوْقَ شَاهِدَةِ الْقَبْرِ بَعْضَ الزَّهْوِ ،
وَحَزُّكَ أَشْجَانَهَا مَقْرَىءَ كَانَ يَتْلُو :
«لَقَاهُمْ نُصْرَةٌ وَسُرُورًا» .

بَكَتْ
واستدارت لتحصدَ أيامها ،
لم تجدْ غيرَ سبعِ سنابلٍ ؛
في كلِّ سنبلَةٍ رغبةٌ
وحنانٌ يدينُ ،
ولكنها لم تَعُدْ تستطيعُ تَذَكُّرَ عَيْنِهِ

أو صوتهِ

أو خطاهُ

كان طلاء غدا بامتاً
فوق جدرانِ أحلامها .
وكان طريقَ السماءِ قد اندثرت في العيونِ
معلّهُ ،
فتفتحْ كوكبُ أنراحها .
في القمِ اشتعلتْ قبلةُ
ثم سرعانَ ما انطفأتْ .
في الضفائرِ عشقش طيرُ
وهاجرَ .
في الدّمِ هبّت رياحُ
وعادتْ لتبتاعَ فوق الفصوصِ .
رما هي تنزلُ الآنَ نحو شواطئِ خاليةٍ
لتحبّ صدى ،
شبحاً ،
طيفَ ذكرى .
وتحلّمَ لو عادَ من موتهِ ،
ربما مدُّ بُستانه كالسما إلى روحها ،
ثم علّمها كيف تقرأ لُغزَ النجومِ
أحسّت برائحةِ الخوفِ تدخلُها ،

وبهذا الندى يتساقط مرتعشاً فوق جبهتها ،
برقيق جناحين ينطلقان ،
فَلَمَلَمَتِ الشُّوقِ
وَانْكَمَشَتِ كَالْحَارِ عَلَى نَفْسِهَا .
عَمَمَتْ
وَرَمَتْ سَهْمَ افكارها للبعيد
فَادْرَكَتِ السَّرَّ في الموتِ :
أن يفقد العطر رغبته في البقاء ،
وأن ترحل العين نحو السعادة .
سارت على مهل .
أَوْصَدَتْ خَلْفَهَا الْبَابَ .
مالت إلى مُنْحَنَى .
شَاهَدَتْ تحت قوسِ المدى موجةً من بياضِ
الرَّوْى تتأرجحُ ؛
ما تتجمّع أطرافها كالسحابة حتى تعود فتتحلّ
أطرافها ،
وتخيلاً يمدُّ جدائلَ أسرارِهِ ،
ونوافذَ عاليةً تتحسّسُ غفوتها في الرِّزَازِ .
ولم تك وثقةً أنها ستعودُ إلى حائطِها هنا

أَوْ تَوَدُّعُ أَرْغَفَةِ الْمَدَقَاتِ .
لِذَا اسْتَسَلَمْتَ لَشَوَارِدِ قَيْثَارَةٍ ،
تَرَكْتَ يَدَهَا لِلْمَلَائِكِ السَّكِينَةِ
وَأَنْتَظَرْتُ أَنْ تُعِيدَ الْحَيَاةَ لَهَا كَثَرَهَا ،
وَتُقْضَى رَمَّانُ ابْتِسَامَتِهَا .



ممعن في الحب

عرفتُ كيفَ أمكنَ للضوءِ أن ينمو
 كيفَ يتنقَّلُ من عَيْنين إلى عَيْنين
 كيفَ يَنْبِتُ فجأةً كَرِصاصةٍ
 كانتِ الروحُ مجمدةً
 أرقها الضَّجيجُ والسُّفرُ
 أمّا الحبُّ فقد أطاقَ بزهوها حينَ خَابَ
 المسافَةُ بينَ وجهينَ يَعْبُرُها الضُّوءُ بطيئاً
 بطئاً يكفي لِنفاذهِ بعمقٍ
 حيثَ يتكتَّبُ على جدرانِ الأنسجةِ وكِراتِ الدمِ
 بطئاً يسمَحُ بنسيانِ الألمِ السَّابِقِ والتَّجاربِ الخاسرةِ
 المسافَةُ بينَ الأصابعِ تمتدُ بينَ المجراتِ

لكن اللهب يقطعها بلمحة
ها قد تركتُ خرائطى للريح
وفتحتُ نافذة العذابِ المضملي
ها قد أزلتُ حواجزى
لكن نافذة بلا ضوءٍ تتيحُ للظلماتِ أن تغزو
قالتُ : أخافُ الحبَّ
قلتُ : وهل يخافُ العاشقون
قالتُ : أراك موزعاً
قلتُ : اجمعينى فى نطاقِ الكحلِ
قالتُ : لستُ لى وحدى

قلتُ : احتوينى لا أريدُ سواكِ أسيرةً
فَفَرَزْتُ فى شَبَابِ الوائقينِ إلى تعاريجِ الطريقِ
وقدّتِ راحلتى إلى الصحراءِ
روحى بين دَفءِ الدُّمَعِ تُزِيدُ :
ضِيَعَتْ نافلتينِ فى هذا الفضاءِ
وجعلتُ لا أُلوى على شيءٍ
مضاء :

مُمعنٌ فى الحبِّ
مأخوذٌ إلى عَيْنينِ من غسلِ مصفى

النهارُ زوبقٌ يبحرُ في الروح
يلبسُ الغيمَ رداءً فتطمئنُ العاصفُ حيث تقتربُ السماء
والأطفالُ أنبياءُ يبتهلون باللُعبِ فتمطرُ
أسيرُ الرذاذُ يوجُّهُ القلبُ
وعندما يصل قوس قزح
أعرفُ أني قبالتها وأنَّ النهارَ لي
وحيثُ تُسبِلُ العينُ يجيء الليلُ دونما غروب
إنَّ النسيمَ الذي يتخلَّلُ شعركِ ثم يلفحني
يعيدني إلى عناصري
وعندما تنطقين باسمي أعرُفُ أنَّ الليلَ لي

المحطاتُ فارغةُ
كلُّ وجهٍ يلوحُ على البعدِ يخدعني
لأنَّ وجهك سَكَنَ عيني
أتركُ البابَ مفتوحاً لعلك تدلفين إلى حُلُمي
أهتفُ باسمك فتصطفُ العاصفُ
وتخرجُ الكائناتُ ترقبني
معيدة أنتِ كوطنٍ منفيٍ ونائيةٌ كلُّ لُؤةٍ
لكني دائماً أفتشُ عنكِ خلفَ الجدرانِ
وبين دقائق الساعة

مَنَامَات



الحبل

والنوافذ بعضها مفتوح وبعضها مغلق ، والأبواب بعضها مغرب ، وبعضها مطلق ، ولا آخر في بيت أو طريق ، سوانا : بهاء طاهر ، ومحمود الورداني ، وخيري شلبي ، وأنا . قال خيري : قرأت ذلك في كتاب الأغاني ، وقال بهاء طاهر : الأغاني الذي سيكتب بعدنا . وضحكنا بلا صوت ، وخاصة الضحكة في الصمت ، حين أحاط بنا الجند . كانوا دون العشرة . أو فوق العشرة . ورجسنا . كانوا جنداً بالكاب النابليوني ، والشياب النابليونية ، وتقدم من بينهم نابليون . وأشار لجنده ، فتعلقوا حولنا ، وأشار لنا ، فجلسنا على حجر أبيي ، عند منطف الطريق ، أسفل الجدار ، وأخرج نابليون حبلًا قصيرا ، مجدولا ، بدا لي طرفه مقطوعا لثوي . وجلس أمامي ، خارج الحجر ، وبسّ الحبل تحت إبطي . قلت له : ما الذي تفعله ؟ فقال لي : أقيس النبط . فضحكت ضحكة قصيرة . وأشارت إلى قلبي ، وقالت : النبط هنا . فقال لي : اسكت . نحن أدرى . فكرت أنه يريد أن يعرف

نمضي معا على مهل . نتحدث سويا ، في وقت واحد بلا صوت . ونسمع ، ونفهم بعضنا بعضا . وما نتحدث فيه ، في نفس ، هو : لقي رجل ملتجج رجلا في الطريق . فقال له : سأقتلك . وربما قال له : الآن ، أو غدا ، أو بعد غد . فقال له الرجل : لماذا تقتلني يا أخى ؟ فقال له الرجل : لأنك بلا لحية . فقال له الرجل : ستقتلني إذن مظلوما ، وستكون أنت ظالما ، فقد خلقني الله أمرا . فقال له الرجل : إن كنت مظلوما فستكون شهيدا ، وإن كنت ظالما ، فانت تستحق القتل . فقال له الرجل : وماذا تقول لريك ، إن قتلتني ظالما لي ؟ فقال له الرجل : لقد اجتهدت . ومن اجتهد وأصاب فله أجران . ومن اجتهد وأخطأ فله أجر . وفي الحالين أنت مقتول لا محالة . ونفحك ، ونحن نمضي ، في شوارع متوسط الاتساع ، والبده والمنتهى . في مدينة مستلقية في الفراغ ، يلا نهار ، ولا ليل ، فلا شمس ولا قمر . ولا نور ولا ظلمة ،

الوجه ، ملتحميا ، يرتدى ثوبا أبيض ، يصل إلى منتصف الساقين ، وتحته سروال أبيض ، ملتصق على الساقين ، وفي قدميه ، كانت « زنوية » ، وعلى رأسه كانت « طاقية » ، مثقبة ، لا تصل إلى الأذنين .

الصفحة

لا أعرف تلك الشجرة اسما ، ولا أدري لم أسميتها : يُسمى . كانت شجرة متوسطة الارتفاع ، والساق ، وطول الفروع . تبدو لي دائما لوحة مسجورة ، أغصانها مثل الدرع ، متساوية الأطوال متماثلة السمك ، بلا نتوءات ، سوى نتوءات هذه الأغصان ، متماثلة الأوراق ، وكلها على شكل القلب ، رائقة الخضرة ، وكلنها ظمائي ، وخلفها سماء رمادية بالغة النقاء .

في ظهائر الصيف ، كنت أؤثر شجرتي ، بالجلوس تحتها ، فوق حَجَر ، أقرأ في كتاب ما ، وشجرتي ، يُمنّاني ، تمتعني بدوائر الظل والضوء ، حيثما دارت الشمس ، ودار ظليها ، متوحدًا مع الشجرة ، والأفكار ، والكلمات ، وكان الأوراق ، القلوب ، تقرأ معي .

كانت شجرتي ، يُمنّاني ، في طرف رصيف بمحطة قطار ، يمر شمالا ، أو جنوبا كل ساعتين ، تهجع فيها المحطة ، ويخلو الرصيفان ، وكتابي على ساق ، موشوعة فوق ساق ، ويلمع الظل والضوء ، تتأرجح في هسيس ، على الصفحتين المفتوحتين ، فتلتصع الكلمات والحروف السوداء ، بلون بني ذهبي متوهج .

تبددت لحظة التوحد كلها ، حين نزع الكتاب من يدي ، فرفعت رأسي ، ورايته واقفا : سيد عيد ، بعيني

إذا كنت أكتب ، أو لا أكتب . فتعددت التفكير في أمر آخر ، حتى لا يسجل حيله شيئا . وتهض نابليون ، وانهضني ، ووضع ساعده تحت ساعدي . وسار بي منمنمعا على الطريق . وبعيت عددًا أثنى مساق إلى الموت ، فاستسلمت للقدري . نزعت ساعدي من ساعده قائلا : سامشي وحدي . فضحك نابليون ، أو لعله ابتسم . وقال : فليكن ، فلا مفر لك . بدا لي آخر الطريق ، وطريق آخر يقطعه ، وجدار كالسور في مواجهتي ، وباب به ، كباب الدواوير ، ذو مصراع واحد ، مفتوح على اتساعه . وبعيت أن موتى وراءه . ونزأت ونابليون عتبة الباب الخشبي السميك ، ومشيئا بين جدارين ، بهما غرفتان . لم أر لهما بابا ولا نافذة . وفي الامام ، وراء الغرفتين ، والجدارين ، كانت ساحة ، خلفها سور حجري ، برزت منه حلقات معلقة ، على مسافات متقاربة ، تتدل منها حبال . وإلى اليمين ، كان إبراهيم منصور مطلقا من ساعديه بحبلين ، وعلى كتفه الأيسر عصاه ، وكان مشدود العنق ، ورأسه ملتفت يسرة . وكأنه ينظر إلى أعلى ، وعيناه مفتوحتان على اتساعهما بشموخ ، وتحد . أدركت أنه قد مات . ولم أعرف تماما ما إذا كانت قدماء تطولان الأرض ، أم انهما معلقان فوقها بقليل . والتفتني كيفية موته . فهي التي ساموت بها ، فلم يكن على صدره دم ، وليس حول عنقه حبل . وهجس في نفسي خاطر : ثمة ثقب بالسور الحجري ، أو شق ، وجند وراءه ، يصوبون إلى القلب من الخلف ، لكنني سألت نابليون ، وقد توقفت لحظة : كيف تقتلتن ؟ فقال لي : لا شأن لك . وإشار ، فأحاط بنا جند . وتقدم أحدهم ليبيس ساعده في ساعدي ، فأبعدتها عني . وقلت : سألته وحدي . وادهشتني اخفى الجند كما ظهروا ، والتفت إلى نابليون ، لآلئ عليه نظرة أخيرة . فوجدت بجانبه رجلا ، أصفر

الحزبيتين ، الملويتين ، الشاربتين ، وكأنه غريب عن هذه الدنيا . طوى الكتاب وقرأ عنوانه . وألتر صاح في وجهي : ياكافر . انتقرا في كتب الكفر . يتركه كتاب الله ؟ وامتدت كله بدون تردد . وصغفني على وجهي صفعة ، طنت لها أذني . وطلوح بالكتاب الضخم بين القضيبان ، وغادرنى نازلا الرصيف ، حتى غلب . كتأ صديقين ، وقد عدنا لنقونا ، قبل شهر ، معا ، من حرب فاشلة ، اختلفت وإياه على سبب فشلها . هو قال : إن السبب هو ضعف المعرفة . وافرغ الإيمان ، وأنا قلت : إن السبب هو ضعف المعرفة . وافرغ للعبادة في خلوة ، في حالة وجد ، وصرت أنا قارئا ، سوسة كتب ، لكن الصفعة كانت قاتلة ، لا يخطف منها أى غضب . وعز على الكتاب ، وكتابه ، ونفسي ، والمعرفة التي تعملها الكلمات .

نزلت الرصيف ، وسرت بين القضيبان ، وجمعت كتابي المتسسخ . تمرقت بعض أوراقه ، وأسودت بالتراب والشحم بعض صفحاته . ما ألقني ليس معالجة الكتاب بالصمغ ، وإنما هو ما حدث له ، فكيف أعيد بهذه الصورة إلى مكتبة الرصيف التي استأجرته منها ، لقرأته ، نظير قرشين اثنين .

طوى الكتاب ، ونظرت إلى عنوانه : « علم النفس التكاملي » ، وقد خُوش خطه ، وتجرع . فكبت العنوان ، واسم د يوسف مراد ، وقلبي ملي بالاعتذار . ونظرت إلى شجرتي ، يُمنأى ، وقد اجتاحتني رغبة ، لم تتحقق ، في الكياء والصراخ . وهجس بخاطري أن شجرتي ، يُمنأى ، ستبدل أوراقها ، وتجف منها اللورع ، والأغصان ، وجانبت نفسي برغبة محرقة ، حتى لا تدبل الشجرة ، وتسقط أوراقها التي لم تسقط قط ، في خريف ولا شتاء .

بين العصر والمغرب كنت قد داويت كتابي ، واقتضت ثمنه ، وبين العصر والمغرب كنت في بيت سيد عيد . رحبت بي أمه ، وأخته . فقلت لهما بتجهم ، وأنا في ساحة البيت الفقير ، الطينى الجدران : أين سيد ؟ فذهبت أخته ، الهاشمة الشعر ، وجاءت به . ابتسم لي ومد يده ، وغاضني صتيحه ، وخشيت من نفسي الضعف والتزبد فشلت يدي ، وصلغته بكفى . صفعتين متواليتين ، صفعة على كل حد . رجوت أن تلن لهما أذناه . لكنه ظل يبتسم ، ويدت دموع في عينيه ، وحتى لا أعانقه باكيا ، استدريت علندا ، مغدرا عتبة البيت ، ول يقيني أن كلينا قد فقد صاحبه إلى الأبد ، وأن حفيانا مقيما سيظل في القلب ، لصوت نوله الششمي ، ويدها وساقاه تعملان معا عليه ، وإعزفه الششمي ، على القلوت . عزف مقمع بالحزن ، كان قد فارقته ، منذ زمن .

البئر

يطاردني ، بين ليلة وأخرى ، منام ، كلما ضاقت بي الدنيا ، بشر أنا في قاعه ، في مائه الفائر ، الأسن . وأنا لحاول القفز للخروج منه ، والإسماك بعروق خشب ، مستطيلة ، غليظة ، لها ضخامة « الكمر » تمت سقوف الباحات في البيوت الريفية . ول كل مرة ، تصعر يدي دون الإسماك بالخشب ، أو تطوله وتزأق عنه أو تعجز كفى عن الإحاطة به ، فاسقط في الماء الأسن ، وأصعد ، والقلب يجف رعبا ، فرعا من الموت في الظلمة . والأسن . وتمتد يد إلى من بين عروق الخشب ، وأرى قدمين مفتوحتين ، ترتكزان فوق عرقين ، وأقفز ، وأمد يدي ، فتمسك يده القوية بيدي ، ويجذبني ، ويركعني ، ويسير بي عبر عروق الخشب ، إلى كوخ ، بجانب البئر ، بلا



فيها ذلك الرجل الطيب ، المنتقد : لم ٧ تطمر البئر ؟ فقال
لى باسمنا : ولم تضيق بالدنيا ؟ ولا اعرف كيف قتلت
الرجل الطيب ، والتفت جهة البئر ، فلم ار له اثرا ، في
تلك الليلة .

لون ، وراه في ثوبه الابيض ، وطاقيته البيضاء ذات
الجدران ، ويمد كفه ، ويمس به على راسي ، هامسا :
لا تحزن . ستفرج . ويظل المنام بين ليلة واخرى
يعاودني ، ويتكرر كل ما حدث ، حتى كانت ليلة ، سمات

لو أننى تزوجتها



والعذوية ، تتحصن الواحدة منهن بنعومة المظهر ، حتى من كانت الفلظة طبعها ، فهي تتدثر بطلعة الجنس الناعم ، وتلفظ وهي في الشارع ، علامات الغضاظة ، متبرجة من أى شيء يصمم أنوثتها بالخشونة .

لكن الحال انقلب . مع أن الرافة هي الأنوثة . وهي قرين المرأة . ما اتسمه من عصر ، ونحن الرجال نكابد الجهد المضني ، في أوقات الانفراد الحلال بالنساء ، حتى ننزل إلى دنياها إلى هجرتها ، ونجلسها على عرشها ملكة للحسن والنعومة .

خفف جهاز التكيف في الكازينو الملقق من وطأة الحر ، وفقّص عنى التثاؤب . يباه ١ .. حتى الحر المستحكم في نهار القاهرة ، صار جزءاً من الانقلاب الأشمل ، فعاصمتنا لم تعرف في ذلك العهد قيقلاً كهذا . تمنيت لو أن ما تغير في الدنيا عاروض زائل ، ولم لا ؟ .. إن الله خلق البشر صنفين . ناعم ويخش . وإذا هجرت

التقطت عيناي من خلف نافذة الكازينو الصغير المطل على الشارع المزدهج بالمارة ، ففتانين ترتديان زئ المدرسة الثانوية القريبة ، تتلاحمان في عراك عنيف ، بالساعدين والقدمين ، في إتقان محكم لقواعد لعبة الكاراتيه . أشفقت على الجسد الرقيق الذي التمع بما ظهر فيه من قطرات العرق ، في صياح نزت فيه السماء الباهتة زمته تجلب النعاس ، وتنثر التثاؤب ، خشيت على العنق الأملس والوجنتين الريانيتين من خربة ذراع مشرع كالسيف ، وعلى البطن الطرى من لطة قدم متريص مثل قطعة حجر . فرت منى تنهيدة ارتياح حين لحت الفتاتين تنهيان جهامة المشهد بضحكت رنانة ، وتبادل دافئ للأحضان . هي إذن مداعة ؟ .

ما للدنيا تغيرت إلى هذه الصورة الموحشة ؟

قبل ثلاثين عاماً تزوجت وسكنت حى مصر الجديدة . كانت الفتيات ينتمين إلى عالم الرقة

المرأة موقعها اختل التوازن وصبرنا جميعا ، جنس رجال و جنس نساء .. لكن اسن بنساء .

ما لأفكارى العابئة أفلتت إلى بعيد . انتبعت إلى أن الفتاتين استقلتا قطار المترو المنطلق وسط الشارع . تجولت بعيني من خلف زجاج النافذة انفض عن نفسى الشعور القاسى بالملل . تجمدت عينائى على امرأة تنزل من المترو في الحصة الواقعة على بعدة يسيرة من الكازينو . مسّت الرأس قشعريرة خاطفة ، كأنها من فعل لمسة أصبح لسلك كهرباء عار ، سقط القلب من مكانه ، تشبّثت بقوة بتوازنى حتى لا يفتل فانا أعيش لحظة كانت منتهى أمل طوال ثلاثين عاما مضت .. إن أرى وفاء التى أحبتها ، قبل أن يدب بيننا خلاف ، أعقبه فراق نهائى ، बाद بيننا حتى لم أعد أعرف لها أرضا أو مصيرا .

هى .. بسلامتها المتوسطة ، وعيناها المسليتان الواسعتان ، ترفرف عليهما رموش طويلة ، وبشرتها الناعمة القمحية اللون ، باستدارة وجه كالقمر يجلله شعر أسود ناعم بتعرجات متعاعدة ، يفسدل حتى منتصف رقبتهما .. لم يتغير فيها شيء سوى امتلاء طفيف في ردفين ، تزهو بإحتواء استدارتهما الإنسانية جولة سوداء ضيقة ، تعلوها بلوزة بيضاء يتقابل تحت قماشها الحريرى صدر ناهد زاهد بروعزه قليلا .

ماذا أفعل ؟! .. هل أبحر الكازينو الذى جلست فيه أنتظر صديقا ، وأهرب وراما ؟! أجننت يارمزي ؟ . تلغ بحكمة الكهولة وبقارها . هل أرتدك بالزمن إلى طيش المراهقة . حين كان يصيبك

مس أنثوى قمتشى وراء صاحبتة كالخوذة ؟! وما الذى تجنيه من تهورك وأنت رجل متزوج ؟ .. ماذا ستقول لها ؟ .. لماذا قطعت ما بيننا بفضل الهجر وتزوجت ؟ .. لماذا قذفت بى للاسى والفراق بلا رفيق تألفه روحى المحرومة ؟ .. وحتى لو قدمت إليك ردا يهدى لهف مستكن للتفسير ، فما جدوى العلم بما راح وأوانه وصار مثل دواء انتهى وقت صلاحيته ، أو تريباس كساة الصدا . فلا هو يفتح بابا ولا يغلقة .

تخلخلت أوتاد السوار ولم تفلح حصافة سن الخصمين في كبح تهور هيمن على مشاعرى . وثبت إلى الباب المفضى إلى الخارج غير مبال بالعواقب . ثم لبثت مكانى دون حراك ، وهبة هواء تيث نفحات باردة تلمح وجهى ، والباب الصغير المحكم لقاعة الكازينو يفتح وتمرق منه وفاء باعثة نسائم من الذكريات . استقبلتها بكيان ينتفض من أقصى طرف إلى أقصى طرف . وعينين تمقويانها وهى تتهاذى بحيويتها وسحرها الأنثوى الفوار . جلست على مائدة لصق الحائط . تراجعت إلى مكانى بخطى واسعة . نزل جسدى المرتجف بالنشوة على مقعدى ، وهى في مواجهتى في لحظة تساوى السنوات الثلاثين منذ يوم الفراق المضى .

رمقتها تمعليًا لفته وجهها ، وعيناها ترادان المكان ، ويدها تزيع خصلة شعر انسدل على الجانب الأيمن من الجبهة . ادھشنى أنني لم ألفت انتباهها . هل نسيقتى تماما . مع انى لا أزال أحفظها في مكتون القلب والذاكرة . وكان ما قطع بيننا لا يتعدى يوما بحساب الزمن . هل تغير مظهرى وزالت ملامحه المألوفة ؟

تحسست رأسى بيدين مدققتين . سرت الأصابع من الجبهة حتى منتصف الرأس فوق مساحة من صلح

كانت قديماً منبتاً لشعر غزير أجعد . نزلت بأنامل على جانبي الرأس وتلفت إلى زجاج النافذة المطلة على الشارع ، أتتقق مما تبدل ، لاح الشعر الأبيض صريحا كاشفا عن الزمن الذي مر ، لمست راحة اليد نظارتي الطبية ، فاصطدمت بملصع آخر من ملامح التغيير . زحفت يدي صاعدة مصطدمة بكرشي . زادت استدارته ، فأنحصر في الترابيزة الصغيرة .

ضاعت رشاقة الصبا . وتلاشت وسامة الشباب . وأعادت السنن تشكيل الملامح والسمات فأنى لها أن تتعرف علي؟!

وهي لم يتبدل فيها شيء . هل لأنها تعشق الرياضة ، وكانت ضمن فريق كرة السلة بكلية الآداب ؟ ربما ؟ .. لكن لم أنقلب حال زوجتي هالة ؟ ..

وفاء ما زالت تطل على الدنيا بإشرافة الوجه المليح ، وهالة يسكن وجهها العيوس ، وثقل جسمها بالبدانة . لو أنني تزوجت وفاء لكنت اليوم أندس في ثنايا الشباب الفض ، والحسن الذي لا يغييب ، يالأيوس معاشرة نساء الكاراتيه ، والضربة القاضية .

أفقت من سكرة الوله على نهوض فتاتي يستقبل ببشاشة ، سيده بادية الكهولة ترتدى تاير كصلي ، حدثت أنها أمها فهي تمت بشبه كبير إليها ، لولا أن تلك السيدة الوافدة توا ، في جسدها قدر ملحوظ من الترهل ، وشعرها القصير مشط بغير اعتناء ، واللون الأبيض يتقش بغزارة لا رأسها . انشغلت الاثنان في حديث متصل – وبجدة انقطع خيط الكلام من بين شفطي المرأة ، حين وقع نظرها علي . ثقتب سقار

التراخي الشفاف الذي قبعته تحته بنظرة فاحصة مسترسلة ، بددت هدوئي المستسلم . خشيت أن تكن نظراتي المقترحة لابنتها قد ضايقتها .

ها قد أوقعك نرق الكهولة في مأثق لا يروك . هربت من نظراتها إلى تثبيت عيني في النافذة .. رحت أرشف الشئ وأرفع الفنجان إلى فمي في حركات مكوكية عشوائية . وأنا استرق النظرات إلى السقف المنقوش بزخارف تتداخل فيها مربعات زرقاء وبيضاء . أفرغت الفنجان في ثوان . أخرجت من جيبي ثمن المشروب ووضعت على المنضدة .

غادرت مكاني الود بالانصراف . نفذت من بين المناضد وقدمائ المضطربتان تطوحان بي ، حط على رأسي ذهول شديد وأنا أسمع المرأة تنادي :

== ريمى

ثقلت قدمائ ، وتبثبت خطواتي ، وثقلت بحدس ، لالقي ابتساماة عريضة خطت صغين من التجاعيد تحت عينيهما الضيقتين ، تفرست الابتساماة المستقرة في صفحة وجهها المنقوش ، وهي تبادرنى قائلة :

!! هل تفسير شكلك إلى الحد الذي يجعلك لا تتذكرنى ؟ .. أنا وفاء
وفاء ؟ .. هل هذا معقول ؟ .. مددت يدي المرتعشة إلى راحتها المنبسطة أصابعها ، محاولا أن أسترد شيئا من هدوئي الضائع .

أشارت نحو الرشيقاة ذات العينين العمليتين الواسعتين ، والرموش الطويلة ، والوجه المليح وقالت في اعتزاز :
ابنتي دعاء .

ابنتها ١٩ .. صورة طليق الاصل منها ١٩ . ما لهذا
الخطر الاخرج يدهم رأسي مقتتا قدرتي على التمييز ،
جاذبا فطنتي إلى دنيا الوهم ، المزيق ، باعدا بين عقل
ويبين حسن التقدير لفعل الزمن ، متوهما أن كل شيء
يباق على حاله ، فاسقدا التمييز بين امرأة في سن
الخمسين ، وابنتها التي لم تتعد الخامسة والعشرين .

سالتني وفاء عن الحال . وأجبتها بعبارة عامة
متنميا لها الصحة والعافية ولايتها السعادة في
حياتها ، ودعتها محييا متابعا خيبة أمل إلى الشارع
المريض يردد في أذني اصطلاكك عجالات المترو
بالقضبان الحديدية ، ويهيق المارة كأن الجميع
يتصايحون في صوت واحد . أو هم في مظاهرة رقص
للهدوء والراحة .

الدنيا فعلا تغيرت ، وأنت ساخط على زوجتك هائلة ،
لأن قوامها الذي كان رشيقا اكتسى باللحم ، وصوتها
للحامس الجنون ، علت نبراته ، وتفاؤلها بالحياة
والمستقبل استحال غضبا على هموم الزواج ومتاعب
الأولاد .

ولم لا تتغير هي الأخرى ، والدنيا ذاتها لم تعد هي
الدنيا ؟

انصبرت عنى موجة التمرد . أصفيت في إنصات
إلى حديث نفسي المتعلمة ، ينيهي إلى جريان الزمن .
مشيت في اتجاه عودتي إلى بيتي الذي غادرته وأنا
كاره ، تجرني رغبة في حوار تصفو به النفس مع
زوجتي . تحف بي أغصان الأشجار المورقة المهترئة
برفق ، الواعدة بنسمة رطبة وشيكة . زابلني الضجر
من البيت ومن فيه . شاغلني طول الطريق سؤال
مشاكس من منكما المسئول عن الفتور الذي صار
شريكا أصيلا لحياتكما الزوجية ؟ .. سقطك الزمن هو
الأسبق ، لم تغفر حالها وأحوالها ؟

لا فائدة من الفوص في أعماق منهكة للعقل
والنفس ، تنقيها عن إجابة لسؤال يضاعف الآسى .

لا بأس أنا بالود . لأجرب . فقد تنقشع الغمة .
وتشرق من جديد شمس سعادتنا الغاربة . المهم أنني
عائد إليها يعتريني ارتياح شحن همتي بإصرار على
عدم التقريط في شعور مبالغ بالرضى .

بحر صالح



واقسم أن أحدا لن يستطيع إنقاذنا ، وأن القتل أفضل
طريقة لامثالنا فازدادت ظلالنا ارتعاشا وتشمعنا رائحة
بولنا .

قال : يا عجر

وأشار إلى الرمال من تحتنا فلم نستطع النظر حيث
أشار ، كانت عروق رقابنا قد تصلبت ، قال إنه سوف يحفر
بيديه قبرنا ، وراح يسب طيورنا التي تعاف الآن التهام
الجثث ، فتطلعنا إلى طيورنا المعلقة من فوقنا ، كانت
الشمس تصبغ مناقيرها بالإحمرار ، فتدخلت أجسادنا ،
قال إن ما يحاك ضده من مؤامرات ، يعرف أهدالها ،
سوف تبوء بالفشل ، وإن لديه من الوثائق والأدلة ما يثبت
ذلك ، وألقى إلينا برقعة من الجلد ملفوفة بشرط ختم على
أطرافه بالشمع ، فالتقطناها في صمت ورحنا نفحصها ،

طلع علينا بالسلاح ، فتسمرنا في مكاننا ، ورامنا
البحر ، وفوقنا سحابة من الطيور الزاعقة .

وصوب سلاحه إلى رؤوسنا ، أمرا أن نلقى بأسلحتنا
على الفور حتى لا نضطره إلى تمزيق أجسادنا
بالرصاص ، فوددنا لو نخبره أن أهدنا لا يحمل أية
أسلحة .

قال : يا أولاد الكلب .

وسألنا عن الجهة التي نعمل لحسابها ، فادركنا أنها
النهاية .. كانت الشمس الراحلة وقتها ترسم لنا ظلالا
رفيعة وشاحبة ، راحت أطرافها الممتدة بطول الرمال التي
يتمترس خلفها ، تهتز وترتعش .

قال : لصوص

كانت مليئة بالصور والنقوش والتواريخ القديمة المتآكلة ،
اطرت حوافها برسوم سفن غارقة ، عليها رايات مدموغة
بأسماء مدن لم نسمع عنها ، فنظرننا إلى بعضنا
باندھاش ، قال إن البحر يحره وإن أحدا في الدنيا
لا يستطيع انتزاعه ، وطلب منا سبيجارة ، فأخرجنا له
ما نعلمه من نقود واقلام ومفاتيح وشرائط ادوية مازال
بعضها على حالته ، حاولنا أن نصرها داخل مندیل فلم

تفلح ، قال إن الناس في الناحية يسمون البحر باسمه ،
وإنه تعب ، وإن عليه الآن أن يستريح ، وسألنا عن رأينا .
قال : بحر صالح .
وتحرك في اتجاهنا ، فاکتشفنا أن سلاحه من الخشب ،
وأن النجوم التي على أكتافه من الصدف ، وأن رائحته
المعطرة تزكم أنوفنا ، فأغاطنا ذلك والهب رؤوسنا ،
فاندفعنا نحوه دون أن نهتم بطيوره الزاعقة .



الْعَمَّال



« كان عندنا منه ، كان عندنا منه ،
وموتة الرجال هي الخراب كله ،
(عودة مصرية)

الموتى بيديه ، ويرقدهم راقدتهم الأخية كاشفا وجوههم ،
وملقيا آخر نظرة ، ما الذى يخيفه الآن إذن ؟ هل هي
الذبابية الزرقاء التى ما فارقت منذ ليلتين بطنينها العالى ؟
أم هي وحدته التى لازمتها في عشته الخوص دون أنيس
ولا ونيس بعد أن صار زواجه من فتاة تنجب له وتسلمه
عليه وحدته حلما يصعب تحقيقه ، فتيات البلد ونساؤهما
يخفن منه ، فكيف يرتضيه زيجا ؟ ومن هذه التى تتزوج
حقارا للقبور ؟ تكبر على نفسه ودفن رأسه بين ركبتيه
ويلع ريقه الناشف بصوت سماعه ، ويوق فجأة صارخا
وملحا يلبضته للذبابية الزرقاء الطائنة : إبعدي عني
يا شبيخة ، الله لا يمسبك ، أمثك لمعانة النبي تبعدي
عني ، حدّ الله ما بيني وما بينك . لكنها ما ابتعدت ، بل
زادت طنينها ، وتسلل النهار من بين أعواد البوص ، فنذكر
أن له ثلاث ليال لم يخرج من عشته ، وأنه لم يضع لقمة
في جوفه ولم ينم ، وسمع خيطا على الباب ، وصوت يتادى
عليه قوم افتح الترب وجهزها . رد بصوت ضعيف :

وقت القضاء يعنى البصر ، والرجل تحوم حوله ذبابية
زرقاء لا تنصرف ليلا أو نهارا ، وهو أحسّ في قلبه شيئا لم
يرد البوح به حتى لنفسه ، ورأى رؤيتين في يومين
متتاليين ، واحدة لأمه وأخرى لأبيه ، لهما مدة لم ياتياه
في منامه ، كان وضوحهما حيا جلجا ككتهما حيان يرزقان ،
لم يطلبها منه سوى مطلب واحد ، ودون أن يحدثاه ، فقط
أشارا إلى جليابه ، ولما لم يفهم ما يريدانه ، أخذ كل
منهما بطرف جليابه يريد انتزاعه ، هي وهو يريد أن
جليابه ، ياحلاوة ، حين صحا من نومه ، تسامح كيف
يتفق المبتان ؟ وجز على أسنانه وضرب قبضة يده اليمنى
في كف يده اليسرى ، وحدّ نفسه بغضب : لو أنهما
انصرفا دون أن يأخذه ، لكانت هناك فرصة ، ولكن قضى
الأمر ، وأصبح لديه دلائل على ما سوف يحدث ، أحس
برعشة تملك كل جسده الفارع وانكش في بعضه وفكر :
هل هو خائف من الموت ؟ هو الذى قضى عمره مع
الأموات ، يفتح الترب في عز الليل بلا خوف ، ويتلقى

نفسا عميقا ودخل ، يبحث عن الذبابة في عمق القبر لكنها
فص ملح وذاب ، لمْ بعض العظام للبعثرة وكومها على
جنب ، وأخذ يسوى الأرض الرملية المرطبة وسور حدودا
وهمية للحد القادم الجديد ، وتحت قدمه كان هناك شيء
مدبب يبرز برونزا خفيفا لم ينتبه إليه ، وكان على وشك
الانتهاء لما خطا بقدمه فوق السن المدبب ، وأحس لسعة
خفيفة وسخونة تجتاحه ، وعلى الضوء الواهن الداخلى من
فتحة الباب نظر تحت قدمه فراه واضحا جليا ، وضرب
راحة يده في جبهته ، وخرجت من صدره : أه طويلة ،
ومات .

حاضر ، وقام متاثقلا يجر رجله حاملا على كتفه قفة
وفاسا متجها إلى التراب ، في طريقه نظر خلفه فلمح
الذبابة الزرقاء الكبيرة آتية من بعيد وقد لعت زرققتها
شفافة نقية في شمس الصباح ، ولما اقتربت منه حطت
فجأة على رأسه ، رفع يده وهم بإمسакها لكنها فرّت
وجرت أمامه ، حين وصل بدأ في الحفر ولم يسأل نفسه
من الذى مات ، لكنه أحس هدوءا واطمئنانا في قلبه لم
يحص بهما من قبل ، وكان يفتح باب التربة فظهرت ذبابته
الزرقاء ومزقت من خلف أذنه كالسهم إلى داخل التربة
من خلال الفتحة المواربة للباب ، وشم رائحة الموت وأخذ

العمال — يفتح العين وتشديد الميم — وهو اللسان في الموروث الشعبي ، ويقال إن الميت يفنى جسده ، إلا لسانه ، فإنه يتيسر ،
ويصبح مدببا كسفن الإبرة ، وإنه إذا اسمه إنسان يموت في الحال لذلك يقولون : حسب من العمال ، لن يدخل المقابر .

منصب الرسالة

نص مجهول

نشرت هذه المقالة في مجلة « الهداية » في سنتها الأولى ، في العدد الحادى والثانى عشر ، نوفمبر - ديسمبر ١٩١٠ .

و « الهداية » مجلة « شهرية دينية علمية أدبية اجتماعية » انشأها الشيخ عبد العزيز جاويش في القاهرة ، وفي سنتها الرابعة انتقلت إلى الأستاذة ، ثم توقفت نهائيا ، وجاء في افتتاحيتها أن هدفها إصلاح أحوال الأمة التى شاعت فيها الآفات والأكاذيب والخرافات والفسق ، « وقرغ من أبعاضها قسما لإنعاش لغة العرب من عثارها بما تأتى به من التحقيقات اللغوية والإثارات الأدبية » (العدد الأول ، فبراير ١٩١٠) .

وبالإضافة إلى ما سبق تسمى هذه المقالة إلى وقرة علم طه حسين بالتراث العربى ، وهو بعد فى نحو العشرين من عمره ، وإلى دقته فى فهم نصوصه واستنباط حقائقه ، بعيدا عن الحرف القاتل .
ويهذه الملكات التى ترفدها ثقافة عامة بالتراث الإنسانى ، تتجاوب مع أفكار النهضة ، تجول طه حسين فى التاريخ والحضارة ، محددا موقفه فى التمدن والإصلاح مع التطور الذى لا يقف لواقف ، وليس له غاية ينتهى إليها ، وغرس بيد ثابتة برادر التجديد الأدبى والفكرى فى ثقافتنا وحياتنا العربية الحديثة .

وهذا هو نص طه حسين .

نبيل فرج

فنحن إذا شرحنا اليوم هاتين المسألتين وبيننا العقيدة الإسلامية فيها ودعونا المسلمين إلى الاستمسك بأسبابها القوية وعراها الفتنة فإنما ندعوهم إلى ما ندبهم إليه محمد ﷺ من الإيمان بأن لا سلطان إلا لله وحده وأن لا شريك للامة بعد الله في حقوقها .

قضت إرادة الله عز وجل أن يخلق الإنسان مجتمعا مدنيا بالطبع مستعدا للرقى والسيادة على هذا العالم وما فيه وأن يسلك هذه الحياة الدنيا طريقا إلى حياة أخرى فيها الكمال التام والسعادة الدائمة وقد علم سبحانه أن هذه الحياة طريق مظلمة قاتمة فوهب الإنسان العقل وهو قبيس من نوره عز اسمه ليهديه قصد السبيل ويرشده إلى الصراط المستقيم يتعرف به مصالحه ويتبين به منفعه في هذه الحياة الدنيا حتى يستقيم فيها أمره وتنظم أحواله وعلم أيضا أن هذا المخلوق الضعيف لا ينال ذلك إلا بتمجيده والإذعان له والاهتداء بهديه وأن هذا العقل أقصر من أن يكفل له تعرف المصالح الأخروية والمنافع الدينية على أكمل وجه وأحسنه فوهبه عقلا آخر هو الرسل الذين والاهم الله عز وجل في الامم وتابع بينهم في أجيال البشر .

هذا شيء لا يشك فيه ذميلة ولا يمتري فيه صاحب دين ومنه نعلم علم اليقين أن عمل الرسل صلوات الله عليهم إنما هو هداية الناس في دينهم وتمهيد الأمور في حياتهم العامة لينتهوا منها آمنين إلى الدار الآخرة لكيلا تكون للناس على الله حجة بعد الرسل وقد علم سبحانه أن هذا لا يكون إلا إذا كان المبلغون عنه بحيث يستطيعون أن يفهموا الناس دعوته ويشربوا لهم رسالته ويقوموا عليهم حجة فاختار من كل أمة رسوله إليها .

نكتب اليوم في هذا الموضوع لتوضح مسألتين دينيتين جهمهما عامة المسلمين وغلا فيهما فريق من أولئك الادعاء للدين الواعين فيه خداعا لهم وتضليلا حتى كانوا يفتنون الناس في دينهم وحتى كاد جهل أولئك وغلو هؤلاء يورد أنهم من الدين أجنأ ويسقيانهم من صفوه رنقا ويشرفان بهم على أن يشركوا بالله عز وجل من لا يملك لهم من النفع والضر ولا من الخير والشر قليلا ولا كثيرا .

هاتان المسألتان هما ما هو منصب النبي صلى الله عليه وسلم ٤. وما الذي يجب أن يعصم من الخطأ فيه ؟ ، فليد زعم أولئك الفلاة المفسدون أن النبي صلى الله عليه وسلم يجب أن يحيط علمه بكل شيء وأن تؤدي إلينا رسالته كل شيء وأن يعصم من الخطأ في كل شيء فيتلو علينا الكتاب والحكمة ويدرس لنا اللغة والفلسفة ويعلمنا الصناعة والتجارة والزراعة وكل ما تمس إليه الإنسان في أولاد وأخراء وهو بكل ذلك عالم وفيه مبرز لا يسرى إليه الخطأ والظن ولا يبلغ منه الشك والوهم تعاليت اللهم وتقديست أسمائك وجلت عظمتك عن الند والشريك .

من أمثال هذه المقالة الفاحشة التي يذيعها في العامة صفاق الوجوه وغلف القلوب في تدريس الأشخاص ورفعهم إلى منزلة الإله . مئى الاجتماع الإنسانى يرذيلتين قبيحتين هما مصدر الشرور والاثام إحدهما رذيلة الإشراف بالله والثانية رذيلة الاستبداد في الملك فؤلك مهما أضنيت نفسك في البحث والتفتيق لم تجد علة لامتياز فرد من الناس بالألوهية أو الملك الاستبدادى إلا ما ينتحله له أولئك الفلاة الجاحدون من الصفات والاقبال التي هى بالله عز وجل أحق منها بمن أصله الماء والطين .



بذلك مضت سنة الله في الأولين حتى جاء محمد ليتمم للناس دينه ويكمل لهم شريعته فادى الأمانة ويبلغ الرسالة وأوضح الحجة وأقام الدلائل ثم اختار له الله ما عنده فمضى إلى دار النعيم .

فإذا كان هذا هو عمل الرسل وتلك هي حكمة الله في إرسالهم فلا شك في أن العقل يجزم بأنه تجب لهم العصمة من الخطأ والكذب فيما يبلغونه عن الله سبحانه وتعالى حتى تكون دعوتهم حقاً لا يشوبه باطل وبقينا لا مجال للشك فيه .

بهذا يجزم العقل ولا يزيد عليه شيئاً فانت ترى أن عصمتهم محدودة عقلاً بحدود الوحي وأن العقل لا يوجب لهم العصمة في غير ذلك فهو لا يوجب عليهم أن يكونوا أطباء أو فلكيين أو رياضيين لأنهم لم يبعثوا ليكونوا كذلك وإنما بعثوا ليكونوا مبشرين ومنذرين لمن آمن بالله أو كفر به فاما في غير ذلك فليس بينهم وبين غيرهم من الناس فرق قليل ولا كثير .

فأما العلوم والحرف وغيرها من أمور الدنيا فهناك السبيل إليها يسعى العقل وكده لأن الله عز وجل لم يهبنا العقل عبثاً ولم يخلقنا لما من غير حكمة ولو كان من عمل الرسل أن يريشونا إلى كل ما نحتاج إليه في هذه الحياة ما كان للعقل فائدة ولا تثبت في خلقه حكمة والله عز وجل مبرا من العبث في أفعاله وليس ذلك انتعاشاً منا أو اختلافاً بل هو ما ذهب إليه أئمة المسلمين وجهودهم فهناك لم يقرروا العصمة للأنبياء إلا من تعدد الكذب فيما دلت المعجزة على صدقهم فيه كدعوى الرسالة وما يبلغونه عن الله وقد أجازوا عليهم الكذب سهواً وإن خالف في ذلك بعضهم وقرروا لهم العصمة من الكبيرة والكفر بعد الوحي وإن خالف في ذلك الخوارج على أن أهل السنة لم يعصمهم من الكبيرة إما سمعاً وإما عقلاً فقد أجازوها

ولهم في كل ذلك قبل الوحي خلاف كثير فمن شاء فليرجع إليه في كتب الكلام وإذا كان مبلغ ما أوجبه العقل وانتفق عليه أئمة المسلمين هو عصمة الأنبياء من تعدد الكذب فيما دلت المعجزة على أنهم صادقون فيه ومن الكفر والكبيرة بعد الوحي وإذا كان العقل لا يهدى إلى أكثر من ذلك فمن أين نتحل للأنبياء أن يحيطوا بكل شيء علماً وليس هذا كل ما نقوله في هذا الموضوع بل كثير من أئمة المسلمين في الكلام وأصول الفقه قد جوزوا على النبي صلى الله عليه وسلم أن يجتهد في الأحكام قبل نزول الوحي وأن يخطئ في اجتتهاده قالوا وقد وقع ذلك بالفعل وبذل عليه كثير من آيات الكتاب الكريم كقوله عز وجل (ما كان للنبي أن يكون له أسرى حتى يثخن في الأرض تريدون عرض الدنيا والله يريد الآخرة .. إلخ) ، وأصل ذلك أنه ﷺ استشار صاحبيه أبا بكر وعمر في أسرى بدر فأشار أبو بكر بأخذ الفدية لأنهم العشيرة الأقربون وأشار عمر بقتلهم ومال النبي ﷺ إلى قول أبي بكر فعاتبه الله في ذلك بالآية .

هذا حديث رواه مسلم وقصة ذكرها المؤرخون بلفظ أطول من هذا نقول ولو كان النبي صلى الله عليه وسلم معصوماً عن الخطأ في كل شيء ناطقاً بالصواب والحق في كل شيء ما جاز له أن يجتهد ولا أن يستشير لأنه لا يخطئ عليه الحق وليس فوق رأيه رأى ولا وقع منه الخطأ لكن كل ذلك قد كان .

وإذا لم يكف هذا لإقناع المعاندين المكابرين فإني في قوله عز وجل (وشاورهم في الأمر) ما يقطع السنة المبطلين ويحطم أقلام المضلين فقد علم الله أن النبي صلى الله عليه وسلم بشر يخطئ ويصيب وأن العصمة التامة له وحده وأن رأى الجماعة إذا لم ينزل الوحي أقرب من رأيه صلى الله عليه وسلم إلى الحق فأمره بالشورى وعرف النبي من نفسه ذلك فاتم ، وكثيراً ما كان يشار أصحابه

في المسائل الخاصة والعامة ويمضي بربابهم إلا أن ينزل
وحي . وفي صحيح البخاري أنه ﷺ استشار علياً وأسامة
بن زيد في أمر الإفاك وعمل برأي أسامة حتى نزل الوحي
فجعل القاذفين وذو صحيح البخاري أيضاً أنه ﷺ استشار
أصحابه في الخروج إلى أحد فأشاروا عليه به فلما ليس
لامته واستعد للخروج أشاروا عليه بالمقام فأبى انتماراً
بقوله عز وجل « فإذا عزمت فتوكل على الله » وقال
لأصحابه « لا ينبغي لنبي يلبس لامته فيضعها حتى يحكم
الله » وقد عقد البخاري باباً في صحيحه لما سئل عنه النبي
صلى الله عليه وسلم قبل الوحي فسكت أو قال لا أدرى
وقد روى في سكوتة أحاديث كثيرة منها حديث ابن مسعود
« بينا أنا أمشي مع النبي ﷺ في خرب المدينة وهو يتوكأ على
عسيب معه فمر بنفر من اليهود فقال بعضهم لبعض سلوه
عن الروح وقال بعضهم لا تسألوه لا يجيء فيه شيء
تكرهونه فقال بعضهم لنسألنه فقال رجل منهم فقال يا أبا
القاسم ما الروح فسكت فقلت إنه يجيء إليه فقلت فلما
انجلي عنه قال : (ويسألوك عن الروح قل الروح من أمر
ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً) .

وصح على غير شرط البخاري أحاديث تدل على أن النبي
صلى الله عليه وسلم سئل فقال لا أدرى منها « أن رجلاً
سأله أي البقاع أحسن » فقال لا أدرى (راجع شرح
البخاري لابن حجر والقسطلاني) ومن قرأ أخبار المغازي
في كتب الحديث والسير عرفت أن النبي صلى الله عليه
وسلم كثيراً ما كان يشار أصحابه في أمور الحرب ويعمل
برأيهم . وفي قصة بدر من ذلك ما ينفع الغلة وقد صح في

غير واحد من كتب السنة قوله صلى الله عليه وسلم « أنتم
أعلم بأمور دينيكم وقوله ما كان من أمر دينكم فإلئ
وما كان من أمر دينكم فأتتم أعلم » (١) .
وقد عرف أصحاب النبي صلى الله عليه وسلم منه مثله
إلى المشورة فكانوا يسألونه إذا هم بشيء أوحى أو أم رأى
فيذا كان الرأي أشاروا عليه فاستمع لهم (راجع قصة
بدر) .

كل هذه أدلة ظاهرة لا يشوبها الشك ولا ينال منها
الظن عند أي إنسان إلا إذا كفر بالله وجحد كتابه وكلها
تدل على أن النبي صلى الله عليه وسلم لم يكن معصوماً عن
الخطأ إلا فيما يبلغ عن الله عز وجل وأنه صلى الله عليه
وسلم علم ذلك فوكل إلى الناس أمور دينهم وإن الله عز
وجل علم ذلك فأمره بالمشاورة ولعل لقائل أن يقول أن هذا
يضع من قدر النبي صلى الله عليه وسلم ويضع منه فتقول
كلاً وإنما الغلو في تقدسه وتمجده والزيادة في ذلك على
ما جاء في كتاب الله وسنة رسوله هو الذي يعط قدره لأنه
كذب عليه واقتراء على الله وإي شيء أحط لقدرة الإنسان من
مدحه بما ليس فيه وقد قال الله عز وجل (قل إنما أنا بشر
مثلكم يبوحى إليّ إنما إليهم ما لم يشأ الله وهم ليعلموا
وبه فيعمل عملاً صالحاً ولا يشرك بعبادة ربه أحداً) فلم
يجعل للنبي على الناس فضلاً إلا بالوحي والرسالة
وحسبك بذلك نعمة ليس فوقها مطمح لإنسان .

والآن وقد أطلنا في القول في غير ملل وبلغنا ما نريد من
إثبات ما ادعيناه يجب أن نقف عند هذا الحد وإننا لنرجو
أن يكون في هذا القول هداية للضالين وإرشاداً للجاهلين .

طه حسين

جائزة نوبل لشاعر كبير مجهول

كانت الفنية — والأدبية نشاته في بيت يزخر بأعمال والده الفنية وقصائده ، ويحتوى على العديد من الدواوين الشعرية والأعمال الأدبية لديكنز وسكوت Scott . وقد تلقى والكوت تعليمه في كلية سانت ماري والمسقط رأسه ، ثم رحل إلى جامايكا حيث التحق بجامعة جزر الهند الغربية . كما درس فن المسرح في نيويورك بفضل منحة من مؤسسة روكفلر حصل عليها في عام ١٩٥٧ .

في عام ١٩٥٩ أسس والكوت فرقة المسرح التجريبي في ترينداد ، وظل يديرها حتى عام ١٩٧٧ . في أثناء هذه الفترة أخرج عدة

في عام ١٩٣٠ استقبل والكوت أول شعاع شمس في سانت لوتشيا إحدى جزر البحر الكاريبي لأسرة بروتستانتية . توفي أبوه في عام ١٩٣١ تاركاً والكوت وأخاه — التوام وأخت تكبرهما بسنتين في رعاية الأم . يقول والكوت : « تفقت عيناى على الفقر . واضطرت أمى التى كانت تعمل مديرة لإحدى مدارس الأطفال البروتستانت إلى امتحان الخياطة لكى تساعدنا في إتمام الدراسة الجامعية ، بالرغم من أنني وأخى قد حصلنا على منحة دراسية » .

ومما ساعد على تفقح موهبة

في مثل هذا الوقت من كل عام تنتظر الأوساط الأدبية في العالم إعلان نتيجة التحكيم بين المرشحين للفوز بجائزة نوبل للكآب . وقد أعلن في أوائل الشهر الماضى اسم الفائز الذى فاجأ أوساط كثيرة ، وهو شاعر وكاتب مسرحى ورسام من جزر الهند الغربية اسمه ديريك والكوت Derek Walcott . فمن هو هذا الشاعر الذى فاز بهذه الجائزة الأدبية « الرفيعة » ، والذى قدمته الأكاديمية السويدية على كاتب ونالده مرموق من جزر الهند الغربية هو نايبول V.S. Naipaul . وعلى كاتبة روائية إنجليزية مبدعة هي أيريس ميردوك . ٩ .

مسرحيات من بينها أعمال درامية له تذكر منها حلم جبل القردة (١٩٦٧) Dream on Monkey Mountain ، ومسرحية « فنى سفيل » (١٩٧٤) ، ومسرحية مدينة بابل (١٩٧٦) Babylon .

ل عام ١٩٧٦ رحل والكوت إلى الولايات المتحدة ، واستقر في البداية في نيويورك ، ثم انتقل إلى بوسطن التي يقوم بتدريس فن الكتابة في إحدى جامعاتها . إلا أنه لم يتخذ من الولايات المتحدة مقفً اختياريا له ، ففي كل عام يزدو موطنه الأصلي مدفوعا بحينه وانتمائه الشديد لمسقط رأسه . ففي إحدى قصائده منتصف الصيف Midsummer يؤكد والكوت أن الشر المحض هو « أن تلعن مسقط رأسك » ، فهو يعتقد بحق أن الأرض التي ينشأ عليها الإنسان هي أمه . وكثيرا ما يريد والكوت في أحاديثه أنه لا يشعر بالانتماء الحقيقي إلا في موطنه .

ولم يقصر والكوت نشاطه الإبداعى على كتابة الشعر ، فقد ادلى بدلوه في مجال الرسم والفن الدرامى حيث نشر مسرحياته في ثلاثة كتب هي « حلم جبل القردة

ومسرحيات أخرى » (١٩٧٠) ، و « فنى سفيل ومدينة بابل » (١٩٧٨) ، و « ذكرى والمسرحية الإيمائية — مسرحيتان : » (١٩٨٠) . ومما زاد من إحساس شاعرنا بالعزلة والاضطهاد أثناء نشأته الأولى اعتناق أسرته المذهب البروتستانتى في جزيرة يدين أغلب فاطنيها بالكاثوليكية ، ويتطرف فساوستها الفرنسيون ككاثوليكيتهم وينذرون البروتستانت بسوء المال ، مما دفع والكوت إلى الثورة على السلطة المطلقة للكنيسة .

■ **الكوت والتراث الأفريقى :** بالرغم من جذور كاتبنا التي تضرب في أعماق قارة أفريقيا ، إلا إنه يستنكر انغماس مواطنيه من شعراء الكاريبي في كتابة قصائد تنن تحت وطأة مشاعر الحزن والأسى على ضياع مجد أسلافهم الأفارقة الذين سيقوا كالأنعام إلى هذه الجزر البعيدة لتحقيق رغاهية الأوروبين البيض ، فهو يرى أن هذا الماضى قد اندثر ، وأنه من الخطأ أن نلحق جراح الماضى . يقول والكوت « إن على الابن أن ينفصل عن والده لكي يواجه المستقبل » ، كما ينسب هذه المبالغة في إظهار العاطفة تجاه القارة الأم إلى مظاهر

العذاب والبؤس التي تبهظ مواطني البحر الكاريبي ، كما يرجعها إلى نير العبودية والسخرة الذي كان يزرع تحت عبئه أجدادهم .

■ أعماله الشعرية والدرامية :

يعد والكوت رغم شهرته المحدودة من أعظم الشعراء المعاصرين . ويجمع العديد من النقاد والشعراء مثل روبرت جريفر و جوزيف برويسكى الحاصل على جائزة نوبل للآداب في عام ١٩٨٧ على أن أشعار والكوت هي أفضل ما يكتب الآن باللغة الإنجليزية ، فموهبته الغنائية رائعة ، كما يعبر شعره عن فيض من العاطفة يعكس التزام خياله الشعرى بقضايا عالمنا المعاصر الشديد التعقيد . كما يتسم شعره بالمهارة اللغوية ووفرة الالفاظ ، وأصداء الحنين . ففى قصيدته الطويلة « حياة أخرى » (١٩٧٢) « Another Life » التي تسجل سيرته الذاتية ، نجد تعبيرا رائعا عن نمو وعى الشاعر أثناء فترة الطفولة والشباب بمنطقة البحر الكاريبي وخبرات مواطنيه . كما استطاع الشاعر من خلال هذه القصيدة المفرطة في الطول أن يصور مشاعره الذاتية من حب

وندم وشهوانية وفرح ، ويجسد الأبعاد اليتافيزيقية للبحر والسماء ، مما يجعلنا ننظر إلى هذه القصيدة على أنها رحلة في أعماق الذات ومجاهلها .

وقد أصدر والكوت ديوانه الأول «خمسة وعشرين قصيدة» (١٩٤٨) ، على نفقته الخاصة بينما كان يعمل في التدريس ، كما كان يوالى المجالات التي تصدر في منطقة الكاريبي بأشعاره وكتباته بانتظام . وتحتوى هذه الأشعار المبكرة على علامات ظهور عقيدة شعرية لشباب لا يزال في التاسعة عشرة من عمره . كما أنتج بعد تخرجه من جامعة جزر الهند الغربية سلسلة من المسرحيات الشعرية من بينها هنرى كريستوف ، وبهر دوفين ، وأيون Ione .

ويجدر بنا هنا أن نذكر تأثيره في أشعاره المبكرة ببعض الشعراء الإنجليز تأثراً وصل به إلى حد التقليد والمحاكاة كما في قصيدته « مرثية الشباب » التي يحاكى فيها ديبلان توماس . وكانت مجلات جزر الهند الغربية والإذاعة البريطانية (صوت الكاريبي) هى المنابر الرئيسية لأشعاره حتى عام ١٩٦٢

عندما صدر ديوانه « في ليلة خضراء : قصائد » (١٩٤٨ - ١٩٦٠) في إنجلترا ، ثم توالى إصدارات دواوينه : « المنبوذ وقصائد أخرى » (١٩٦٥) ،

« الخليج » (١٩٧٠) ، « حياة أخرى » (١٩٧٢) ، « قصيدة صدرت في كتاب » ، « أعناب البحر » (١٩٧٦) ، « مملكة تفاحة النجم » (١٩٧٩) ، « المسافر سعيد الحظ » (١٩٨١) ، « منتصف الصيف » (١٩٨٤) ، « مجموعة أشعار » (١٩٨٦) ، و « وصية أركانساس » (١٩٨٧) . وفي هذه الأشعار يعبر والكوت عن مظاهر الحياة المختلفة في منطقة الكاريبي تعبيراً يناقض الرؤية الرومانسية لوكالات السياحة ، إذ يرى والكوت أن للسياحة تأثيراً سلبياً على نواحي الحياة في جزر الهند الغربية ، إذ تؤصل علاقة السيد بالخادم ، تلك العلاقة التي سادت إبان فترة المستعمرات ، وهو يهاجم الاستغلال التجارى للثقافة الفولكلورية من أجل اجتذاب السائحين في مسرحية « حلم على جبل القردة » ، كما يطالب أجهزة الدولة أن لا تقصر أنشطتها على

توفير الطعام وإقامة المرافق الأساسية وحسب ، وإنما عليها أن ترمي الثقافة بإقامة المتاحف والمسارح والمكتبات .

ويرى والكوت أن جميع الأجناس الموجودة في جزر البحر الكاريبي اضطرت إلى ذلك إذ جاءوا عبيداً ومتبوزين ، مما دفعه إلى الاهتمام بشخصية روبنسون كروزو ، هذا الإنسان الذي تحملت سفينته على صخور جزيرة منعزلة ، واضطر إلى تشكيل حياة جديدة من أجل البقاء ، إلا أن والكوت يهاجم رواية « روبنسون كروزو » لادعائها أن البطل جعل من ابن الجزيرة الأصل فريادى إنساناً متحضراً ، حين يعتقد والكوت أن الوافدين على جزر الكاريبي يتعلمون درساً مفيداً في كيفية تحقيق التعايش السلمى بين جميع الأجناس خاصة في ترينيداد وهامايكا ولذا نجد في « المسرحية الإيمائية » Pantomime يسفر من الفكرة التي تدعى أن الاستعمار هو الذى مدن أبناء المستعمرات ، وذلك بمعالجة الجانب الاقتصادى والمظاهر العرقية لعلاقة روبنسون كروزو بخادمه الأسود فريادى ،

حيث يقترح رجل إنجليزي أبيض
يمتلك فندقاً في توياجو على خادمه
الأسود أن يقوم بتمثيل مسرحية
تعرض بقصة كروزر المعروفة ،
للترفيه عن الضيوف البيض .

وتتم أشعار والكوت عن
إحساسه بمدى الارتباط الوثيق بين

موطنه وأفريقيا ، هذا الارتباط
الذي دفعه إلى كراهية المستعمر
الإنجليزي رغم تدله في حب اللغة
الإنجليزية ، وتمثل الأبيات التالية
من قصيدة « صيحة بعيدة من
أفريقيا » A Fore cry From
Africa والتي صدرت ضمن
مجموعته الشعرية في ليلة خضراء

(١٩٦٢) مشاعره المتضاربة
المتعلقة في كراهيته للاستعمار
الإنجليزي وحب اللغة الإنجليزية .
أنا من لعنت .
الضابط البريطاني الثمل ، كيف
لي ، أن اختار .
بين إفريقيا واللسان الإنجليزي
الذي أعشقه .

في أعدادنا القادمة :

● ملف شامل عن الشعر العالمي المعاصر

مختارات جديدة من أهم الشعراء المعاصرين في فرنسا
وأمریکا وبريطانيا وألمانيا وشرق أوروبا واسكندنافيا ، إلى
جانب مختارات أخرى جديدة من الشعر الأفريقي والتركي
والإيراني والروسي والياباني ، مع دراسات مصاحبة لهذه
المختارات ، وتعريف بالشعراء .

« المحظون » لا يزالون أحياء !!

عنها أقرب إلى الهلع منه إلى المناقشة الهادئة . لكل هذا يصبح تقديم العرض المسرحي « المحيظانية » الذي استلهم شكله ومحتواه من التراث المسرحي الشعبي المصري ، صيغة من تلك الصيغ التي يتيهاها مركز الهناجر لدراساتها وطبعها بطابع المشروع الثقافي الذي يُرسخ اتجاهها ويخلق تياراً ، ويعد الدكتور على الراعي من أوائل المنظرين المسرحيين الذين دعوا للاهتمام بهذا الشكل الشعبي واعتبره ظاهرة من أهم الظواهر المسرحية الشعبية .

وكان المخرج محسن حلمي

عائته ، كما نقرأ في برنامجه : « رسالة تقديم مختلف العروض والاتجاهات الفنية التي يتيهاها من أجل بلورة أهدافه الفنية » . وأما الزمان فهو الآونة الراهنة التي يقف فيها المسرحيون في حالة من الفوضى والضياح ، ينتظرون الفرصة المناسبة التي تمكنهم من عرض قضايا المسرح ومشكلاته واختبار التجارب وال حلول الممكنة ومناقشتها ، وكانت مسألة الهوية الضائعة قد لقيت صدى واسعاً في كل ما أثير داخل ندوات و مناضرات المهرجان المسرحي التجريبي الدولي الأخير ، الذي أقيم بالقاهرة في سبتمبر الماضي ، وبدأ كلام البعش

البحث عن هوية خاصة للمسرح المصري قضية شغلت أذهان المفكرين والمصلحين والفنانين المسرحيين طوال فترة تزيد عن نصف قرن من الزمان . كلُّ يُدلي بدلوه — منظراً كان أم باحثاً أم مخرجاً لعروض مسرحية متباينة ، تقترب من فكرة التجريب داخل إطار هذا البحث أو تبعد عنها ابتعاداً متطرفاً .

و « المحيظانية » إحدى التجارب التي تحاول الوصول إلى شكل مسرحي مصري . وتعود أهميتها — في ظني — لتوافر عنصرى المكان والزمان . أما المكان فهو مركز الهناجر الجديد الذي يأخذ على



والمؤلف السيد محمد علي قد قدما هذا العرض المسرحي في إحدى بيئاته الطبيعية منذ سنوات مضت بمسرح الغورى ، حيث احتضنه المناخ الشعبي لحى الغورى بأروقته ومساجده وأسواقه وأزقته . ولا شك أن انتقال التجربة لعرصها في مركز الهناجر بأنفاقته ومعماره الحديث المتسم بخصوصيته ، سيضع التجربة برمتها في ضوء جديد ، وفي معيار فنى آخر ؛ يخضعها — في اعتقادى — لبحث معملي يلعب فيه المكان الجديد دور الميكروسكوب المقرَّب والمكتشف والراصد .. بل الموثق الذى يقوم بتوثيق التجربة ويهبها شهادة الوجود ، ويحولها إلى نموذج صالح للتطبيق كما فعل الرواد المسرحيون الأوائل على مدار التاريخ .

« المحبظاتية » هم فرقة مسرحية شعبية جواله تسير في البلاد ، يقدمون عروضهم في الحواري والساحات والبيوت ، وذلك في المناسبات الخاصة مثل الأعراس وميلاد الذكور أو الختان ، والمناسبات العامة مثل الموالد والأعياد ، والعرش الذى تقدمه الفرقة تشخيص مسرحى يعتمد على النقد السياسى المباشر لكل الأوضاع

الاجتماعية والاقتصادية الخاطلة التى يعرفها المجتمع المصرى .

إنهم يمثلون نياية عن الشعب انماطاً وأنواعاً متنوعة من رجال السلطة في عصر المماليك من الوزراء والخفر والأعيان ورجال الدين . بل والسلطان نفسه وزوجته السلطانة ،

للمسخرية منهم واستعراض جبروتهم وتسلطهم على رقاب العباد . ولما حاولتهم المحاكاة يأخذ المحبظاتية موضوعاتهم عن قصة « شجرة الدر » ومن جبروت الغورى ليقولوا من خلالها ما يحلوهم من نقد ساخر لاذع .

« فالمحيطاتية » أقرب إلى ممثل الكوميديا الارتجالية الشعبية حيث يُعطي كل ممثل قدراً فسيحاً من الارتجال ، ومساحة تعمق قدرات الممثل على الإبداع الفوري المنظم .

وداخل ورشة « الارتجال » التي يقوم بها المخرج محسن حلمي مع مجموعة الشباب بالنقاش والتدريب وإعدادهم فنياً داخل مركز الهناجر ، إنما يسعى إلى التأكيد على أهمية هذا الفن الشعبي الأصل الذي يثرخيايات المتفرج ، ويستثير قرائح الفنانين المودين ، ويكشف عن ذلك المخزون الفنى المصطاء من النكات والفكشات والأمثال الشعبية والحكم والحكايات التي تمتاز معاً داخل لحظة الرؤيا والإبداع عند الفنان / المؤدى وتصبح جزءاً غير منفصل من أدواته في الأداء والحركة والتمثيل الصامت والألعاب البهلوانية ، لتتصب جميعاً في نسج العمل المسرحي بكامله . لذلك نرى في هذا العرض قدراً غرضئيل من الصديق الفنى ، للحفاظ على أسس اللعبة المسرحية الارتجالية الأصل وتلقائيتها وعفويتها . إن أهم شخوص المحبطين هم انفسهم

اولئك الذين قدموا العرض المسرحي كما كان يقدم في عصر الماليك الحقيقي ، ثم في العصر الحديث منذ عدة سنوات : فزقزوق مخرج الفرقة يقود فرقته الآن بنفس الطريقة ويذات الأسلوب الذى ابتدعه الممثل الشعبي المجهول ، وشخصية الرجل تؤدي أدوار المرأة القبيحة ومختلف الأدوار النسائية ، إحياء للتقاليد الموروثة من

« المحيطاتية » الذين كانوا جميعاً من الرجال وكان كل منهم يؤدي الأدوار الرجالية والنسائية ؛ لكن المخرج الحديث أدخل عنصراً نسائياً وحيداً — وهو الممثل سموحة — التي تقوم بدور الراقص ، كما تمثل دور السلطانة أودور الزوجة الجميلة . إن إصرار المخرج على الحفاظ على الممثل / الرجل لتمثيل الأدوار النسائية ، إنما يحقق معادلة فنية متميزة في سياق العرض المسرحي . فهو يحافظ على مصداقية الإطار التاريخي للعمل المسرحي من جانب ، كما يبرز الطابع الكاريكاتورى لإبعاد تلك الأدوار التي يتصم أدؤها بالعبث والسخرية من البعد الجسماني /

الفيزيقي الشخصية المثلثة ، وهو ما يقدر عليه الرجل حين يؤدي دوراً نسائياً يستغل فيه إمكانياته في الرئى للصور البطن المنتفخة المنتظرة طلالاً — وأيا للمهد ، والصدر المضطرب ، وخفة الحركة وإعاقتها داخل الحدث الكوميدي المرسوم ، إلى آخر تلك العلامات الإخراجية للضحك والتفكه والسخرية من تلك الشخصيات من خلال الوجدان الشعبي وما يفكر فيه ويتصوره . وقد استخدم المخرج في هذا العرض خيال الظل باعتباره جزءاً لا يتجزأ من التراث الشعبي ، ففتح التجربة مصداقية تالية للرؤية المسرحية التسجيلية الساعية لطرح الأشكال الشعبية بأنواعها ووضعها أمام الفنان المبدع اليوم لإعادة التفكير في استغلالها فنياً على نطاق واسع .

لذلك كله كان الاهتمام من جانب القائمين على التجربة بتقديم لعبة « الحببط » على المكتشف . فكل تفصيلات اللعبة تكون مكتشوفة للمتفرج من البداية . ويبرز هذا في الاهتمام بطبيعة مسرح المحبطين من ديكور وملابس وأكسسوارات مصنوعة من البيئة المحلية ، ومن

وجهة نظر « المحبذاتية » أنفسهم .
والاهتمام بعلاقة الممثل بالمتفرج ،
وهو هدف من الاهداف الرئيسية
للمؤلف والمخرج معا ، « حيث
تكتمل هذه العلاقة داخل العرض
المسرحى من خلال ترك مساحات
لارتجال الممثل ، ودخوله مع المتفرج
في حوار » .

لقد نجحت التجربة في منح
الارتجال الشعبى شرعية الوجود
وشهادة الحضور . وأهميتها
تنبع — في ظنى — من توثيق مكانة
فن الارتجال ومساحته داخل
خريطة مسرحنا المصرى ذى الجذور
الشعبية الأصيلة .

الملاحظة التى يمكن أن تؤخذ
على هذا العرض أنه توقف عند

تقديم رؤية تاريخية بفكر سياسى
نقدى شعبى يعبر عن مرحلة من
هذا التاريخ ، ولم يخرج عن نطاق
التوثيق ولم يتجاوز له مرحلة الإسقاط
السياسى العصرى . وفى رأى أن
هذا سيتيح المجال أمام مخرج
التجربة مصمم حلمى والمؤلف
المعد السيد محمد على ومجموعة
الفريق — وغيرهم — للتجريب
بهدف الوصول إلى خطوات تالية
تنظر إلى الماضى ، وتستقطب اللحظة
الحاضرة لترمض بالمستقبل .

ولا شك أن هذه التجربة
تهمنا — نحن المسرحيين — خاصة
حين يقدمها مسرح « تجريبى
كالهناجر ، يحاول من خلالها بلورة
الاشكال القومية والتراثية ،

ووضعها بجوار الاشكال الفنية
العالمية فى الشرق والغرب ، وخلق
نوع من الحوار أو التعددية
الفكرية — على حد تعبير الدكتور
هدى وصفى مديرة مركز
الهناجر — لمواجهة تلك الأحادية
التي طلمست الإبداع المسرحى
وحصرته داخل حدود الترجمة
والتفسير العربى .

وتبقى الرسالة موجهة للفنانين
المصريين والعرب ، للاستفادة من
هذا المركز — هذه الرؤية المسرحية
والتشكيلية الجديدة — لطرح
الاصيل — ذلك الجهول غير
المكتشف ، وتقذية الحركة المسرحية
بإبداعات المبدعين الذين يستلهمون
الواقع والتراث ، ويسهمون فى
اكتشاف مسرح عربى اصيل .



رموز الفكر والفن في يوم الدفاع عن الوحدة الوطنية

في عدده الصادر في ١٥ مايو ١٩١٦ أنه كان للاقباط رواق في الأزهر الشريف يتلقون فيه العلوم الشرعية والمنطقية ، وكان ممن درسوا فيه أولاد العسال ، وهم من كبار مثقفي القبط ولهم مؤلفات هامة ، وكان من هؤلاء أيضا ميخائيل عبد السيد صاحب صحيفة الوطن ، الذي درس بالأزهر ثم انتقل إلى دار العلوم عندما انشئت ، وادى تادريس الذي كان يحفظ القرآن وفرنسيس العتر الذي كان يحضر دروس الشيخ محمد عبده .

لقد أكد فضيلة مفتي الديار المصرية أننا جميعا مواطنون مصريون ، فقال إن القاعدة الفقهية

والكاتب الكبير خالد محمد خالد ، والدكتور ميلاد حنا . شعر بيرم التونسي ويديع خيرى وصلاح جاهد وأحمد عبد المعطى حجازى وحسن طلب وسيد حجاب . موسيقى عمار الشريعى وفاروق الشرنوبى وسيد مكسوى والخالد سيد درويش ، وصوت على الحجار وشموخ أداء عبد الله غيث وحمدى غيث ونبيل الحلفاوى ولطفى ليبب وإخراج المبدع ناجى جودج .

ولأننا نحتفى بالتاريخ الذي تملكه وبه سنملك المستقبل ، نقول أمينة شفيق سكرتير عام نقابة الصحفيين « لقد ذكرت صحيفة الوطن القبطية

كان يوماً للدفاع عن الوطن ، عن وحدته ، ووحدة أبنائه إنه يوم مؤتمر اللجنة المصرية للدفاع عن الوحدة الوطنية يوم الجمعة ٩ سبتمبر الماضى .

امتد السرايق من شارع رمسيس حتى تقاطع شامبليون مع عبد الخالق ثروت . ونُصّ بحشود من شعب مصر شباباً وشابات ، عمالاً وفلاحين ، مثقفين ، وكتاباً. كل هؤلاء إلى جوار قيادات العمل السياسى والوطنى فى مصر ، أعضاء الحزب الوطنى بجوار أعضاء حزب التجمع ؛ أيديهم فى أيدي أعضاء حزب الوفد ، والجميع قلوبهم على مصر . فضيلة مفتي الديار المصرية قداسة البابا شنودة .

تنص على أن للأقباط مالنا ، وعليهم ما علينا . كما أكد أن رجال الدين بصفة خاصة سواء كانوا مسلمين أو مسيحيين ، هم مع العدل وضد الظلم ومع التعمير وضد التخريب لمنشآت الدولة ، لأنها ليست ملكا لفرد أو حاكم ، بل هي ملك للجميع لأنها من مال الجميع ، فكيف إذن تمتد يد التخريب إليها ؟ إن الذى يخرب قطارا أو منشأة إنما يخرب ما هو ملك لـ ٥٨ مليون مصرى ..

ولأننا أبناء وطن واحد ، عدوّه واحد ولا تفرق عداوته بين مسلم ومسيحي ، يقول البابا شنودة وكانت سياسة الدولة في وقت من الأوقات هي تطبيع العلاقات مع إسرائيل ، ورفضنا التطبيع وقلنا لن ندخل القدس إلا مع إخواننا المسلمين والعرب » .

وهنا يدور التصفيق بأيدي عشرة آلاف هم جموع الحاضرين في

المؤتمر ، يتحدون آية ايهام عن نسيان دماننا المصرية المراقبة في حروبنا مع عدونا إسرائيل .

أما الكاتب الكبير خالد محمد خالد ، فإنه يتوكل على مرضه ويحمل سنوات عمره الذى نتمنى أن يطول لأننا في حاجة إلى فكره المستنير ، ويسأى إلى المؤتمر ليقول إننى أصارحكم القول بأن الأحداث التى تتوالى مخيفة كالنذر فتدفعنى للتشاؤم ، ولكننى أقول فلنعمل جميعا واضعين أعيننا على المعنى القومى للوحدة الوطنية وأخيرا أقول كما كان يقول مكرم عبيد ، أو أترك فيكم قول الشاعر : هذه مصركم تباع عليكم صفقة بخسة فمن يشتريها .

وبعد انتهاء الكلمات جاء دور الفن فغنى على الحجار أناشيد سيد درويش الوطنية ومع « أنا المصرى

كريم العنصرين » ونشيد العمال ومقاطع من رباعيات صلاح جاهين وأغنية هنا القاهرة لسيد حجاب يظهر وجداننا وتقوى عزيمتنا ويزداد عشقنا للوطن .

ويأتى إلقاء عبد الله غيث وحمدى غيث ونبيل الحلفاوى وإطفي لبيب لأشعار أحمد شوقي ويبرم التونسي وبيدع خيرى وعبد الرحمن الشرقاوى وأحمد عبيد المعطى حجازى وصلاح جاهين وحسن طلب وسيد حجاب وجمال نجيب ليؤكد لنا على دور الفن في تشكيل وعى وجدان الأمم ووعياها ، وأيضا على دوره في مواجهة التطرف والتخلف والظلام الذى تسعى الجماعات الدينية المتطرفة إلى فرضه على مصر وعلى شعبها وحضارتها . وينتهى المؤتمر بإنشاد الحاضرين لنشيد بلادى بلادى .

إحياء غريب

والحال أن هذا الكلام لا يرمى إلا إلى شيء واحد : الإيحاء بأن القارئ لابد له من أن يتعامل مع البحث الأدونيى باعتباريه كشفا رائدا لعلاقة كانت ، حتى ذلك الحين ، مجهولة !

لكن رصد العلاقة بين الصوفية والسوريالية ليس من الأمور التي تستحق جهدا كبيرا . وقد أشير إلى هذه العلاقة من جانب نقاد عديدين .

وهكذا ، ففي ربيع ١٩٣٨ قال ليون تروتسكى لاندريه بريتون ، خلال زيارة الأخير إلى كويواكان :

« إنكم تتذرعون بفرويد ، ولكن إلا يفعل عكس ما تفعلون ؟ إن فرويد

التاريخية . وما يثير الدهشة في بحث أدونيس ليس هو عقد مثل هذه المقارنة ولا التوضيح الذي يقدمه لمشروعيتها بل هو تلك الفقرة الاستهلالية التي يقول فيها :

« الصوفية والسوريالية : عنوان قد يثير استنكارا ، أو على الأقل اعتراضا ، لا من الأشخاص الذين يعنون بالسوريالية ، وحدهم ، وإنما أيضا من أولئك الذين يعنون بالصوفية . وسواء كانت هذه العناية ، في الجانبين ، سلبية أو إيجابية ، فإن الجمع بين هذين الاتجاهين قد يكون موضع استغراب »

يكرس أدونيس بحثه عن « الصوفية والسوريالية » للمقارنة بين التجربة الصوفية والتجربة السوريالية كتجربتين في النظر والكتابة ، وهو يجد مشروعية هذه المقارنة في كون التجربة الصوفية تصل الإنسان بذاته العميقة وبما يتجاوز الواقع الذي يحبه عن هذه الذات وفي كون السوريالية تخلص الإنسان من اغترابه ، أو من غيابه ، في هذا الواقع . ويوضح أدونيس كيف يتم ذلك بالنسبة للتجربتين على المستوى الفلسفى والإبداعى ، بما يؤكد أن الصوفية شكل من أشكال السوريالية الخالدة يمكن مفارنته بالسوريالية



الدكتور «وليد غير»، وهو في الأصل رسالة جامعية نال بها الشاعر الباحث درجة الماجستير منذ بضعة أعوام. وقد صدر الكتاب عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في (٢٦٠) صفحة من القطع المتوسط.

● صوت الشاعر القديم :

كتاب جديد للدكتور «مصطفى فاضل» يتناول الشعر الجاهلي من منظور تأويلي جديد، استكمالاً للخط الذي بدأه المؤلف في كتبه السابقة الرائدة، خاصة كتاب (قراءة ثانية في شعرنا القديم). وقد صدر الكتاب عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في ٢٩٠ صفحة من القطع المتوسط.

ب. س. (سوفقا للزوهاار) نصي رئيسي للقبالة نشر في القرن الثالث عشر الميلادي . ب. س. (تعتبر النقطة العليا هي النقطة الأولى التي خلق الإله العالم بدءاً منها . والسوريالية كما عرفها بريتون فلسفة ملحدة ، لكنها تبنت تحت شكل دنيوى وغير ديني تماماً هذه الفكرة عن نقطة عليا ، عن بؤرة حية للكون . (مارك ايجيلند ينجر ، (م) أندريه بريتون ، أبحاث شهاديات ، ١٩٤٩ ، ص ٦٩) .

ومن جهة أخرى ، فإننا لا ننظر أن مما لا معنى له أن جورج حنين ، أحد أبرز ممثلي السورالية التاريخية ، قد عكف على قراءة الحلاج (سارآن اليكسندريان : جورج حنين ، ١٩٨١ ، ص ٩) .

فلماذاً يريد أدونيس الإحياء للقارئ بأنه يقدم إليه اكتشافاً جديداً ؟

إصدارات في سطور :

● فضاء الصوت الغرامي :

دراسة في مسرح صلاح عديد الصبور كتاب جديد للشاعر

يرفع الوعي الباطن إلى الوعي . الأتاولون كيت الوعي تحت البلاوى ؟ (نقلا عن جان فنان هيجينورت : مع تروتسكي في المنفى ، من برينكيو إلى كويواكان ، ١٩٧٨ ، ص ١٢٢) .

وفي شتاء ١٩٤٩ أورد ميشيل كاروج كلام بريتون في « بيان السورالية الثاني » : « إن كل شيء يدفع إلى الاعتقاد بأن هناك نقطة معينة في الفكر تكف عندها الحياة والموت ، الواقعي والخيالي ، الماضي والمستقبل ، ما يمكن إيصاله وما لا يمكن إيصاله ، الأعلى والأسفل ، عن أن ينظر إليها بشكل متناقض . والجمال أنه من العبث البحث عن دافع آخر للنشاط السورالي غير الأمل في تحديد هذه النقطة » . (بريتون : بيانات السورالية ، ١٩٨٥ ، ص ٧٢ - ٧٣ . تختلف ترجمتنا لهذه الفقرة ، جزئياً ، عن ترجمة أدونيس لها . ب. س.) ثم قال : « ذلكم هو مفتاح السورالية » .

« إن هذا المفهوم عن نقطة عليا ، تعلق جميع التناقضات ... يصاغ بشكل سافر خاصة في بعض كتابات القبالة (حركة صوفية يهودية ظهرت في القرن الثامن الميلادي . -



● قضايا وتحديات تسمية :

كتاب جديد للدكتور « أسامة عبد الرحمن » ، صدر عن دار الأزمات بالقاهرة في (٢٠٩) صفحة فن القطع الكبير ، وهو يتميز بمنظور شامل لمفهوم التنمية ، يدخل فيه المناخ السياسي والفكري على المستوى القومي والعالي ، ويتدخل فيه أيضا المتغيرات التي نعيشها الآن بعد حرب الخليج ولى ظل النظام العالى الجديد .

● راحة اللحظات :

الرواية الاولى لادبية بهيج حسين ، التي نشرت عددا من قصصها القصيرة في المجلات الادبية

● الثقافة المغربية :

صدر العدد الجديد من المجلة المغربية (الثقافة المغربية) — العدد ٧ يونية ١٩٩٢ ، ومن أهم ما اشتمل عليه العدد مقال عن أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بقلم « أحمد المعداوي » ، ومقال عن الحكاية والأنطولوجيا بقلم « أحمد العلوي » ، ومقال عن الخطاب الإبداعي في الرواية بقلم « ربيع مبارك » ، ومقال عن شعرية النص الجديد بالمغرب بقلم « بشير القمري » ، ومقال مترجم عن (الدائرة الهيرومنيوطيقية) ، فضلاً عن المواد الإبداعية الأخرى من شعر وقصة وفن تشكيلي .

الثقافة المغربية



● الغيول :

مسرحية جديدة للباحث البحراني الدكتور « إبراهيم علوم » ، صدرت عن سلسلة (كتاب كلمات) بدولة البحرين ، والمسرحية مستوحاة من قصة قصيرة للكاتب العراقي « محمد خضير » ، بعنوان : (ساعات كالخيول) ، وقد كتب « إبراهيم علوم » عدة مسرحيات قصيرة من قبل ، وقام بإعداد نصين مسرحيين عُرضوا في القاهرة وبغداد . وقد اشتملت مسرحية (الخيول) على (٧٢) صفحة من القطع الصغير .

والحياتية في هذا العمل الروائي
الجرىء .

صدرت الرواية عن دار الثقافة
الجديدة في ١٤٤ صفحة من القطع
المتوسط .

(التحرير)

رائحة الحظاظ



المختلفة عبر السنوات الماضية .
وتأتى هذه الرواية لتجسد تجربة
الكاتبة مع اللغة في صياغة عفوية
لا يثقلها العمل ولا ينقصها الدفء
والشاعرية الاليفة ، بحيث تذوب
الحدود بين التجريبتين الفنية

المكتبة العالمية

سامية الجندي

بنات افريقيا .. واصدارات أخرى

البلاد على مدى ٢١ عاما ولكنها
كانت تصور نفسها دائما كرجل
يوضع لحيه وارتياء ثوب الفرعين
وشاراته . ولذلك فقد قررت
مارجريت بوسبي عندما زارت
الاقصر واسوان ووقفت امام المسلة
التي شيدت في عصر حتشبسوت
أن تقوم بتاريخ لإبداع الكاتبات
الافريقيات في كتابها الجديد « بنات
افريقيا » بمقتطفات من الاشعار
الفنائية في عصر الدولة الفرعونية
الحديثة ، والتي مازال يتبقى منها
الكثير على أوراق البردي . بل إنها

والتجاهل الذي تتلقاه المرأة عموما
في المجتمع . وهو الذي يفسر في رأى
أما أنا أيدو كاتبة غانا التي
حصلت على جائزة كتاب الكومنولث
عن روايتها « مقفريات » . لماذا لم
تتل حتى الآن أية كاتبة افريقية
الشهرة التي نالها بعض الكتاب من
الرجال مثل شيفوا أشيبى او وول
سونيكا او نجوجي وأثيونج ؟
إن هذا الاصرار على دونية المرأة
ليس وليد العصر بل إنه قديم قدم
عصور المصريين القدماء ... منذ
عصر حتشبسوت التي حكمت

عندما فازت بربيعا نجوا الكاتبة
الروائية ، من كينيا بإحدى الجوائز
الامريكية عن روايتها : « تموجات
في بركة ماء » كان أول تعليق
تلقتة : « لست كاتبة هذه
الرواية ... إن زوجك هو الذي
كتبها !!

هذا الاعتقاد المتأصل بدونية
المرأة . والمرأة الكاتبة بالذات
ينعكس في حكمة من الكاميرون
تقول : « النساء ليست لهن
افواه » . لكن الكاتبات يرين أن هو
نصيبهن الشرعى من الإهمال

ستيوارت كتيباً صغيراً عن أحوال السود في أمريكا حثت فيه المرأة السوداء على الكفاح والنضال للحصول على حقوقها السياسية والاجتماعية- وأولها التعليم .

● في عام ١٩٨١ نشرت **جون چوردهان** كتابها : « الصروب الأملية » وهو أول كتاب يضم مقالات سياسية بقلم امرأة من السودان في الولايات المتحدة ؛ ذلك بالإضافة إلى العديد من النماذج الأخرى من منطقة الكاريبي ولى أوروبا وبريطانيا التي أصبحت مقراً لعديد كبير من الكتابات الإفريقيات الواعداً . والأهم من كل ذلك أن كتاب « بنات افريقيا » يتسع ليشمل ترجمات للإبداع المنشور في افريقيا نفسها .

إصدارات في سطور :

بيكاسو

● صدر الجزء الأول من مجلد « حياة بيكاسو » لجون ريتشاردسون في لندن . وهو رصد مصور للسنوات الأولى التي قضاها الفنان الشهير بين برشلونة وباريس .

أصوات في البرية

● **ماريو فارغاس** ، أحد كتاب

التي تؤرخ لإبداع المرأة الإفريقية ، والتي نشرت على مدى العقود الماضية منذ الستينيات من هذا القرن ؛ تشير إلى حقيقة مهمة وهى أن الإنجاز الأدبي للمرأة من أصل إفريقي ، سواء في الولايات المتحدة أو في الكاريبي أو في أفريقيا ؛ ظل في على التسيان حتى عقد الثمانينيات بسبب القيود الاجتماعية ومشاعر التعصب والتحيز السائدة ، التي ترفض الاعتراف بموهبة المرأة ؛ وايضاً بسبب عدم قدرة هؤلاء الكتابات على الوصول إلى دور النشر إلا حديثاً جداً .

لقد استطاعت **مارجريت يوسبي** في كتابها الذي استغرق في إعداده ثلاث سنوات ، أن ترصد علامات بارزة لا حصر لها في تاريخ الحركة الإبداعية للمرأة من أصل إفريقي ، منها على سبيل المثال :

● في عام ١٧٤٦ أصبحت **لوس تيرى** أول شاعرة أمريكية من أصل إفريقي بقصيدتها : « مشادة في العانة » . وقد وُلدت **لوسى تيرى** في افريقيا في عام ١٧٣٠ ولكنها رحلت مع العبيد إلى العالم الجديد وعمرها خمس سنوات .

● في عام ١٨٣٥ نشرت **ماريا**

وجدت من الضروري أن تضمه إلى كتابها ترجمات لبعض الكتابات الهيرغوليفية المنقوشة على مسلة **حتشبسوت** ، والتي تنف شاهدًا على قوة الملكة الفرعونية وعظمتها ونفوذها .

في كتاب « بنات افريقيا » أو « مختارات عالمية من كلمات النساء الإفريقيات الأصل وكتابتهم منذ قداماء المصريين وحتى العصر الحديث » ... في هذا الكتاب تقدم **مارجريت يوسبي** الإنتاج الأدبي لمئتين من الكتابات من أصل إفريقي : **اليس ووكر ومايا انجيلو وتوني موريسون وبوش إيميشيتا** ، وغيرهن .

ولقد حرصت **مارجريت يوسبي** على اختيار عنوان كتابها بعناية شديدة ، تجنباً للوقوع في خطأ « التحيز المزدوج » الذي تعاني منه الكاتبة الإفريقية أولاً بسبب اللون وثانياً كونها امرأة . فاختارت تعبير الكتابات من أصل إفريقي : نقاديا لاستخدام كلمات مثل السود أو (النيجرو) .

تقول **مارجريت يوسبي** صاحبة كتاب « بنات افريقيا » الصادر عن دار جوناثان كيب إن أغلبية الأعمال

بيرو صدر له عن دار فابري كتاب « حقيقة كاتب » . الكتاب يضم ٨ محاضرات ألقاها فارغاس في عام ١٩٨٨ . وهو يعد تلخيصاً لحياته ككاتب عمل في بيئة مختلفة تماماً عن البيئة الأمريكية أو الأوروبية .

في الوقت نفسه صدرت للكاتب الأرجنتيني إيرنستو ساباتوران « ملاك الظلام » عن دار كيب . وهي الجزء الثالث من ثلاثية بدأت برواية « الفلق » التي نشرت بالإسبانية عام ١٩٤٨ .

الكتابان : « حقيقة كاتب » لماريو فارغاس و « ملاك الظلام » لايرنستو ساباتو يُعدان محاولة

لإعادة تقييم واقع الحركة الأدبية في أمريكا اللاتينية ، ولكن في شكلين مختلفين : فارغاس من خلال تجربته التي وصلت به إلى ترشيح نفسه لمنصب الرئاسة في عام ١٩٩٠ ، ثم الهزيمة التي لحقت به ، يضع خطأ فاصلاً بين الحياة كواقع موضوعي والأدب كواقع خيالي منظم . أما رواية ساباتو التي تعتمد على الحوار غير المترابط بين شخصيات لا توجد علاقة واضحة تربط بينها ، فهي تعكس حالة التفتك التي تسود المجتمع الأرجنتيني .

● المثل البيروني البولندي

الأصل ايبشتاين ، صدرت ترجمة لحياته مؤخراً أعدها ستيفن جاردنير ، يدافع فيها عن ايبشتاين الذي أثارت أعماله انتقادات حادة في أوائل هذا القرن في معظم دول العالم . جاردنير يرى أن ايبشتاين كان ضحية المؤسسة السلطة وأنه كان فنانياً شغلته في المقام الأول الهمم الجمالية .

● للكاتب الصينية جونغ شانج صدرت عن دار هاربر كولنز رواية (البجعيات المتوحشت) وهي قصة الصين الحديثة من خلال ثلاث نساء ... الجدة والأم والحفيدة .



في أعدادنا القادمة

● ملف عن الرواية العربية المعاصرة

دراسات نظرية حول قضايا الفن الروائي ، مع دراسات أخرى تطبيقية حول أهم الروايات التي صدرت في الفترة الأخيرة ، بالإضافة إلى متابعة النشاط النقدي البارز حول القصة والرواية .

بيكاسو والأشياء

التفكيك المستمر ثم إعادة تجميع ما سبق أن فككته ولكن بصورة جديدة وبأسلوب مختلف ، فيبيكاسو كان كائنًا حيًا ذا قوة فائقة ، ينتشر إنتاجه في كافة الاتجاهات ، يقتحم كل الطرق والابواب وتظهر له الأذرع وأيد تصل إلى كل مكان ، وخلاياه الحية تنمو وتتضاعف وتلتهم كل شيء في طريقه ، الأشخاص والأشياء الصاصرة والماضية .. وكل هذا النهم الهائل لم يكن إلا لخدمة إبداعه المستمر والمدهش الذى لم يعرف حدوداً قط . وقد لجأ بيكاسو في فترات مختلفة من حياته لموضوع الطبيعة الصامتة ، في الفترة التكعيبية أى في بداية القرن ثم في فترة ما بين

من لوحات وتماثيل بيكاسو من كبرى المتاحف العالمية ومن مختلف متاحف فرنسا ومن المجموعات الخاصة ليضمهما معرض يقام في « الجران د باليه » بقلب باريس تحت عنوان « بيكاسو والأشياء » إذ أن العنصر المشترك بين كافة الأعمال المعروضة هو أنها تدور حول الأشياء أو ما يسمى بالطبيعة الصامتة .

إن توجهات بيكاسو الفنية قد تنوع وتعددت بصورة ثرية للغاية بحيث لم تتم دراسة الكثير منها ولم يحظ الكثير من أعماله بالاهتمام الذى لقيته أعمال أخرى له فينتاجه الفنى كان يتطور بطريقة التفرع الدائم والسريع من خلال

رغم عشرات المعارض التى خصصت لأشهر فناني القرن العشرين بأبلو بيكاسو ، ورغم أن باريس تضم متحفاً مخصصاً لأعماله يحتوى على مجموعة ضخمة من لوحاته وتماثيله منذ بداياته الواقعية مروراً بكافة مراحل الفنية الزرقاء ، والوردية والتكعيبية والتجريدية والدادية والرمزية .. فإن باريس مزال لديها ما تقوله عن هذا الفنان الفذ الذى استطاع معانقة كافة المدارس الفنية والفكرية في القرن العشرين بل وغاض عنها وتجاوزها .

فمنذ ٣ أكتوبر الماضى وحتى ٢٨ ديسمبر تستقبل باريس عدداً ضخماً

الحريين وإبان الاستقلال النازي لفرنسا ثم في الفترة المتأخرة من حياته ، فلم يكف في هذه اللوحات عن رسم ثم إعادة رسم الآلات الموسيقية والأواني والزجاجات والجمامع . وإذا كان معرض « الجراندي باليه » المخصص للطبيعة الصامتة ولتحولات الأشياء في لوحاته يأتي بعد عدة لا يفي من المعارض التي خصصت لأعمال بيكاسو والتي كانت دوماً معارض ناجحة جماهيرياً وفنياً ، فإن معرض « بيكاسو والأشياء » يقدم جانباً غير معروف من أعمال الفنان من خلال لوحات وتماثيل لم تلق عليها الأضواء من قبل ، بل يعرض بعضها للمرة الأولى وهو أمر مدهش بالنسبة لفنان يتجاوز ثمن أصغر لوحاته ملايين الفرنكات .

وسبب بقاء هذه الأعمال في الظل هو على الأرجح الأسطورة التي أحاطت ببعض أعماله الكبرى الأساسية والتي طغت على أعماله الأخرى ،¹ فلوحات مثل « أنسات الفينون » أو « جونيك » كانت الجزء الظاهر من جبل الجليد . غير أن حياة بيكاسو الخاصة ساهمت أيضاً في خلق الأسطورة التي دفعت بأعماله إلى مرتبة تالية من الأهمية . فالسيدات السبع اللاتي ارتبطن به

وحياة الأثرياء التي عاشها على ساحل الريفيرا الفرنسية ، ودعوته للشبيعة أثناء العطلات التي قضاها على ساحل البحر المتوسط ، كل هذا شكل الصورة التي تتألفها وسائل الإعلام عن الفنان في الستينيات ، في حين أصبح إنتاجه الفني في حد ذاته غير ذي أهمية .

بل لقد تردّد في تلك الفترة إن بيكاسو فقد طاقاته الإبداعية وإنه لن يبقى منه في معبد الفن الحديث سوى مرحلتين المرحلة التكميلية وفترة الحرب أي إنتاجه ما بين عام ١٩٠٧ وحتى نهاية الحرب . وقيل كذلك أنه لم يفهم الفن التجريدي وأنه تلاعب بعناصر هجينة دون أن يسعى للانتماء لأي مدرسة من المدارس الفنية في تلك الفترة وأنه بات يقلد نفسه ومعاصريه وأساقفته مما يدل على عدم ثقته بنفسه وعدم قدرته على التجديد . وتحت تأثير المذهب الرسمي لتاريخ الفن الحديث الذي يرى ذلك الفن على أنه مركب من الفنانين المطلقين الذين يتماقبون الواحد بعد الآخر أبعد المتألف الأمريكية كلفة لسوحات بيكاسو السالمة لفترة الأربعينيات عن صالات العرض لأنها لا تتلق وهذه

الرؤية . أما أعماله من الستينيات وحتى وفاته فقد اعتبرت غير لائقة أو إباحية أو منفذة بصورة متعجلة تجعلها غير صالحة للعرض . أما المعرض الذي أقامه في عام ١٩٧٢ أي قبل وفاته بعام فقد أثار استياء الخبراء بل وحتى أصدقائه المقربين .

وتطلب الأمر الانتظار أكثر من عشر سنوات بعد وفاته ، ليجد متحف جوجنهايم والمتحف الوطني للفن الحديث في باريس الشجاعة لكشف الحجاب عن منجزات تلك الفترة ، وتطلب الأمر مرور عشرين عاماً على وفاته حتى يتم تنظيم معرض مثل معرض « بيكاسو والأشياء » يخصص للوحات الطبيعية الصامتة سواء كانت رسماً أو تصويراً زيتياً أو تجميعاً بطريقة الكولاج ، فضلاً عن منحوتاته وتماثيله التي تعالج نفس الموضوع .

وإلى جانب الأسطورة التي سرقت الأضواء من أعمال الفنان فإن الفترتين اللتين لجأ فيهما كثيراً إلى رسم الطبيعة الصامتة هما بالتحديد اللتان لا تفيان تقديرًا من نقاد الفن الحديث ودارسي أعمال بيكاسو : أي سنوات العشرينيات وهي فترة ما بعد

التكميلية ثم فترة ما بعد الحرب .

وهاتان الفترتان تميزتا بكلافتهما وتعقيدهما - ولعل هذا التعقيد هو العامل المفسر من انتاج الفنان خلالهما - حيث يكثر الاستخدام المتزامن لأساليب فنية مختلفة تتداخل وتتراكب ، فالرسم الأكثر بساطة ظاهرياً يحاور التلميحات والرموز المثيرة للجدل ، ففي هذه اللوحات يرسم بيكاسو تارة كفناني « يوم الأحد » التقليدي وتارة يرسم كما كان يفعل قبل عشر سنوات أو عشرين فمن يوم لأخر يغير الفنان أسلوبه وطريقته في الرسم بل من لوحة إلى أخرى إن لم يكن في نفس اللوحة وعلى نفس اللوحة : فهنا جانب آلة موسيقية وتربة مثنت ومسطحة نجد أنية منحنية الخطوط مرسومة من منظور ملتو تتداخل مع ورق مقوى ملصوق باللوح ، يسعى بشكل زجاجة في حين أن الكوب مرسوم بطريقة خداع البصر أو بالطريقة الجسامدة التي تميز أسلوب « البوحشين » ، مزيج غير متوقع بين عناصر مختلفة تخدم تأثيرات متضاربة : أقصى درجات النقاء والتبسيط إلى جانب أقصى درجات الحشو والتفاصيل الزائدة عن الحاجة ، الشفاف والشاحب الذي

يكاد لا يتراءى للعين يجاور البارول المغمم بالألوان والتركييب والتداخل حتى الإفراط .

والنتيجة المنطقية لكل هذا التحول والتغير المستمر هو اختلاط الأمور وعدم القدرة على تتبع تطور الفنان وخاصة عبر الزمن . وتزداد صعوبة هذا التعقب الزمني للتطور الفني بالنسبة لبيكاسو الذي أنتج بغزارة طوال القرن حتى تجاوز التسعين من عمره والذي سيعب دوماً ضد التيار العام الذي حكم رؤية تاريخ الفن أي سيعب ضد العامل الزمني ، فالزمن والتواريخ ليس لها أية أهمية عند بيكاسو وإدراكها لهذه الحقيقة الجوهرية بالنسبة لفنان مثل بيكاسو جرئ منظور معرض « بيكاسو والأشياء » على تعطيل دكتاتورية قاعدة « العرض المتسلسل زمنياً » التي تخضع لها كافة المعارض الفنية ، فلوحات المرحلة المتأخرة تقابل لوحات الفترة المبكرة ، ويوجد الزائر الذي تعود على « الكاتالوجات الزمنية » نفسه مجبراً على النظر إلى اللوحات والأعمال المعروضة بصورة مختلفة ، فليس هناك رحلة زمنية منطقية ولكنه تجوال تحكمه المصادفة بين لوحات تتجاوز الواحدة مع

الأخرى في عملية زهاب وإياب فورية فوق حاجز الزمن . ويتجلى بفضل هذا التنظيم الترابط والاتساق المنطقي لإنتاج بيكاسو الفني وهو ترابط قد يتواري وراء زويزة التغير المستمر الذي اتسم به عمله . فتجنب الاختزال الذي تمثله النظرة الزمنية لعمل الفنان يؤكد أن إنتاجه غير قابل للانقسام والتجزئة وأنه كل متسق منطقياً مع ذاته ، فهذه هي النظرة الواجبة لأعمال وأمهرات وإمانيه وسيزان . فجميعهم شعروا من أسلوبهم ومن موضوعاتهم على مر السنين ولكن كلا منهم لم يرسم في الواقع إلا شيئاً واحداً وموضوعاً واحداً بأساليب وطرق لا نهائية ، فهم لم يرسموا إلا أنفسهم عبر الزمن .

وبيكاسو بدوره يرسم صورة ذاتية لنفسه — دون أن يرسم وجهة كما فعل فين جوخ أو على الأقل ليس بنفس التواتر — كما رسم عصره والقرن الذي عاش فيه والفراغ من حوله والموت الذي ينتظره — ولوحات الطبيعة الصامتة تسمى بالفرنسية بالطبيعة الميتة mature morte — رسماً بيكاسو لا يمكن اختزالها إلى مجرد مجموعة من الأشياء الموضوعية الواحدة بجانب الأخرى بترتيب

معين . فالرموز عديدة في هذه اللوحات وإذا كان البعض قد وصف لوحات الطبيعة الصامتة للفنان الفرنسي سيزان بأنها «رسم نقى Pure Peinture» أى أنها خالية من أى مغزى ، فإن البعض رأى فيها لوحات تتحدث بلغة رمزية منظمة . أما لوحات الطبيعة الصامتة التى رسمها بيكاسو فإنها تتحدث دون أدنى شك هذه اللغة الرمزية عبر ثمرات التفاح التى تمثل نهود النساء ، إلى الجمجم والسماعات الرملية التى تشير إلى النهاية المحتومة لكل إنسان . ان الطبيعة الصامتة التى يرسمها بيكاسو تتبع من حاجة ملحة للصراخ ، للقول وإعادة القول .

نصف اللوحات التى يضمها معرض «بيكاسو والأشياء» تبذل فى إطار النوع الفنى الذى يطلق عليه اسم Veritas أو «أباطيل الوجود» وهى تلك اللوحات التى تتأمل ، من خلال موضوعات الطبيعة الصامتة الرمزية ، مسيرة الإنسان نحو الموت : حيوانات ميتة فى الذئب ، طيور معلقة من أرجلها ، شعوم محترقة يتصاعد منها الدخان بعد أن خمدت شملتها ، زهور ذبلت وتحولت إلى تراب ، قطع من النسيج ترمز إلى كلن المسيح ، لغة كلاسيكية

استخدمتها المدرسة الهولندية قبل ثلاثة قرون عندما كانت تضع جمجمة فوق كتاب بالقرب من ساعة رملية . وقد سيطر هذا النوع من اللوحات على بيكاسو فى عام ١٩٤٠ تحت الاحتلال وإن كان قد اكسبها قوة وقسوة تجعلها مغرزة لمن يتأملها ، فالذبايح المعلقة ورموس الحيوانات ذات القرون والنظرة السوداء تسيطر على الفنان كأنها كاس الكارثة والمذابح التى تجرى تحت عينيه . اختلفت تماما اللوحات العارية ولوحات النساء التى ألهمتها ماري تيريز وديرا فى فترة ما بين الحربين . لم يتردد بيكاسو فى هذه اللوحات فى استخدام ألوان فلما نراها فى لوحات أى فنان : لون الصدا البنى المائل إلى الأحمر ، الأحمر الدامى المتكلس الكثيف ، الأصفر المتقبح والرمادى المائل إلى السواد فى خريبات مصمومة تترك كتلا متجمدة من الألوان وسطها متعرجاً حبيبياً كصدى للمذبحة الجارية مما يصعب معه النظر طويلا إلى هذه اللوحات ، ويجعلها كالحقيقة المفرزة التى يفر الإنسان بعينه من النظر إليها . أما اللغة الأخرى ، إلى جانب «أباطيل الوجود» التى يمكن إدراج اللوحات فيها ، فهى فئة قديمة قدم

الأولى إن لم تكن أقدم ، وهى لوحات النذور Ex-Voto نذور للألهة ، آلهة الحظ ، آلهة الحب ، آلهة الطعام والشراب ، وإلى ربات الموسيقى والفناء والطهر ... من خلال «أشياء» مثل أوراق اللعب والنرد ، والزهور ، والطعام ، والخمر ، والآلات الموسيقية ، وأوانى الحلوى .

وتنتقل هذه اللوحات بالمقترح من مشاعر الحنين والعز إلى الأسف والانتظار والترقب ومن أحاسيس الخوف والتوتر إلى المتعة والمرح عبر الخط واللون دون حاجة لعنوان أو نص أدبى مصاحب ، فيبيكاسو ينتقل بسرعة مذهلة من تكتيك لأخر ، فهو يبتكر ويكتشف الجديد ، وفى عام ١٩٣٧ بدأ مجموعة من اللوحات يمكن ان تعتبر إلهاماً لمدارس البوب آرت أو لما عرف بعد ذلك «بجهاز الصنع» Ready made — لكنه لم يتوقف كثيراً ، فلديه أساليب متعددة بتعدد الموضوعات ، والموضوع هو الذى يحدد الأسلوب . وهنا تمكن عبقريه بيكاسو ، فهو لم يقع فى فخ «المدارس» ، بل ظل مغلفاً لروح الإنسان ومشاغلة العميقة مما سمح له بتجاوز تاريخ الأساليب الفنية وتاريخ الفن ليدخل تاريخ الإنسانية العريض .

وقفة ضد الإرهاب العنصرى وجائزة لكاتب إسرائيلى

تعتقد ان سياسة تكبىم الافواه وقتل
الرأى الآخر وتجويع الشعب روحياً
واقتصادياً ، التى سادت لدة أربعين
عاماً من الحكم الشمولى الدكتاتورى
للحزب الالمانى الديمقراطى الموحد ،
جعلت الكثيرين يضافون من قطع
الخطوة الأخرى باتجاه الآخر .
« وهؤلاء الذين لم يفجلوا من
صمتهم أمام مصادرة الحريات
واساليب شرطة المخابرات ولم يفعلوا
شيئاً إزاء طغيان أجهزة أمن الدولة
(Stasi) أربعين عاماً ، يلتصون
أفواههم فجأة ويطالبون بטרده
المواطنين الأجانب » .

سارة كيرش تؤيد رأى الدوائى

ما حصل فى رستوك - [ميناء فى
شمال شرق المانيا وقعت فيه أحداث
عنف ضد الأجانب] هوشى «مروج » ،
« وأصبحت لا أحتاج أكثر من فتح
جهاز التلفزيون حتى تنهال على صمود
العنف والتخريب والدمار . وهذا
جعلنى لا أستطيع الهرب إلى جنتى
الخاصة وأترك الأمر للكتل الشحمية
الفذرة وعصابات الضرب » .
ما يحتاجه المواطنون هو ، والحديث
لسارة كيرش ، تشكيل مقاومة
شعبية ، « نحن نحتاج إلى شرطة من
المواطنين تصمى الناس من اليمين
المتطرف » .

الشاعرة كيرش ، التى تركت
المانيا الشرقية سابقاً عام ١٩٧٧ ،

فى قراءة صحفية لراء ثلاثة من
المثقفين الالمان ظهر أن زمن الاختفاء
والصمت والتلجج والبحث عن
الصيت قد انتهى ربما إلى غير رجعة ،
لأن « الوطن » هذه الأيام فى خطر ؛
خطر يترصد به من جهة اليمين إذ
أصبح الانحراف يميناً سمة للنظام
السياسى حكومية ومعارضة . لقد ارتج
وتدخل موقع الوسط وتزحزح ميزان
العقل عن موقعه وبيات القتل الملحن
والمضمر طابعاً يومياً مألوفاً وظاهرة لم
تعد تفتيز إلا البعض ، مثملاً هو
الجوع فى الصومال والقتل والحصار
فى العراق والموت والاحتلال فى
فلسطين .

الشاعرة سارة كيرش تقول ، إن

ببئر هانوكه الذى لا ينفى احتمال وقوع حرب أهلية بين اليمين واليسار في ألمانيا . « الديمقراطية في خطر » ، صرح الشاعر وهي تفصح دموماً عندما ترى مدينة « لايبزج » ، التى بدأت أول مظاهر المقاومة للنظام البوليسى المنهار ، تترجم اللاجئين الهاربين من جميع الحروب والظلم بالحجارة وقنابل البنزين . تقول سارة كيرش: « ما حدث في ألمانيا الشرقية لم يكن ثورة إنما نتيجة طبيعية لتحطم البنى الاقتصادية لما يسمى بالمجتمع الاشتراكى » . وتتساءل : « كيف يثور من سمح لاجهزة (Stasi) « شتازى » بأن تهينه عشرات السنين » .

ويقول المؤلف المسرحى رولف هوخهوت ، الذى يكتب في الوقت الحاضر مسرحية تعالج موضوعه التقدير الدرامى الذى اجتاحت شطر ألمانيا الشرقى معالجة متفائلة تنتمى لمواطنى الشرق ، والذى يرى ، في ذات الوقت ، كيف أن موضوعه سوف يجفّ بسبب الميل الغربى الهرمونى العدوانى لبعض تشكيلات المجتمع . « التاريخ يعيش من خلال الصورة التى يتركها الناس » هذا ما قاله كاتب المسرح التاريخى في خطبة لهاها أثناء تسلمه جائزة

« الأخوين شول » * في مدينة ميونخ ، لكن أية صورة سوف يخلّفها لنا هؤلاء المتعصبين ؟ !! وعندما سألته المحرر الثقافى لجريدة « زود ويتشه تساتونج » الواسعة الانتشار ، عن الموقف السلبى للسكان الذين يقفون متفرجين على أعمال الحرق والاعتداء ضد المواطنين الأجانب ، قال هوخهوت « إن هؤلاء الذين وقفوا يتفرجون على حرق الأجانب هم في الواقع أشد وضاعة من أولئك الذين لم يحركوا ساكناً عندما كانت الحكومة تعقل اليهود » لانه لم يجرؤ أحد في العهد النازى على المضاطرة بحياته من أجل إنقاذ الآخرين ، أما الآن فالوضع مختلف تماماً » .

إن هوخهوت يسوق مثلاً تاريخياً للتدليل على صحة نظريته بخصوص الهرمونات الزائدة التى تفجر المواقف الغامرة : « في عام ١٩١٨ كان هناك قائد أركان حرب المائى اسمه « هسايه » عرّى أسباب فشل آخر الهجمات الألمانية في مارس (آذار) ١٩١٨ إلى تقدم معدل الأعمار في الكتائب الألمانية . لانه ، كما يقول « هسايه » ، حتى الجندى الذى يتجاوز عمره الخامسة والعشرين لا يحب أن يموت في الحرب .

ويقول المؤلف الدرامى : إن حب الغفارة ، هو الدافع الحقيقى للإرهاب والتطرف . ورغم أنه يستخدم مصطلح « المشكلة الهرمونية » استخدماً سخيراً وشاملاً بشكل يشمل ضمن ما يشمل ثورة الطلبة عام ١٩٦٨ ، إلا أنه يعتقد ، أن في كل حقبة زمنية - من عشرين إلى ثلاثين عاماً - تبرّز للعيان ظاهرة العنف في المجتمع . « وإذا لم يكن هناك ضحايا ، فإن العنف سوف يتناول ، لا محالة ، حتى الراهبات البريات » .

يلقى هوخهوت باللائمة على السياسيين من رجال الحكم لأنهم يقضون ثمانين بالمائة من وقتهم في دراسة السؤال : أين ومتى يحل فلان محل فلان وفي أى موقع ؟ ويرى الكاتب المسرحى أن الديمقراطية الألمانية مازالت ناقصة ولابد من إدخال أسلوب الديمقراطية الشعبية المعمول به في سويسرا والذي يتيح للشعب التصويت على القضايا المصيرية . ويختتم هوخهوت كلامه عن المتطرفين بالقول البليغ « إن هؤلاء المتطرفين هم في حقيقة الأمر مشوهون جسدياً ، إذا ما نظرنا إليهم من ناحية جمالية بحثة ، إذ أنهم كم سيكونون سعداء لو أنهم كانوا

يقول « هناك شيء من القلق والتوتر العصبى يغلظ على تصرفات الألمان ، لأن ألمانيا بعد التوحيد أصبحت صغيرة فعلاً » . ويسبب الهجرات

الجماعية لشعوب الأرض والتغيرات الديمغرافية والمشكلات العالمية الاقتصادية - المالية ، فإن الألمان وجدوا أنفسهم متراصين إلى بعضهم البعض . وهذا هو جذر الشعور بالقومية ، كما يراه ديبلوس ، لأن المرء في حالة كهذه ، يميل إلى التبسيط وتقوى لديه الرغبة في المقارنة ، مثلاً في موضوعات الخير والشر . يقول ديبلوس : « الألمان لديهم مشكلة الانتماء القومى ، وهم لا يعرفون كيف يتعرفون بهويتهم ، وعندما يدعى أحدهم أنه ألماني فإن ادعاءه يبدو مضحكاً وذا وقع عدوانى .

ونحن نلاحظ ، على الأقل ، تسرده واضطرابه . ولأن هذا الادعاء لم يجلب القناعة والاطمئنان ، فإنه يلقي

فوراً باللائمة على الأقليات الاجتماعية الأخرى ، التى أفرغت هويته من محتواها القومى وجعلته غير آمن حتى ضمن إطار المانيته » . ديبلوس يتهم المسؤولين الحكوميين بالتقصير ، لأنهم استسلموا كلياً



نازيون جدد

جميلين هكذا مثل إنسان أفريقي أسود » . أما الدكتور كريستيان ديبلوس ، القاص والمترجم والمؤرخ الشعرى ، فإنه يستخدم لهجة أكاديمية إلى حد ما في إجاباته وردود فعله إزاء الاعتداءات المتكررة والمستمرة ضد اللاجئين والأجانب عموماً في ألمانيا ،

« الغريب » .

وفي سؤال لمحنة الـ BBC البريطانية عن مظاهر العنصرية في ألمانيا أجاب الصحفي العربي عادل إلياس ، أحد المحررين البارزين في مجلة « دير شبيجل » كبرى المجلات الأوروبية ، صحيح اني اعمل منذ عشرين عاماً في مجلة مرموقة واني نقيم هنا أكثر من ربع قرن ، لكن من يعرفني حين أنزل إلى الشارع ؟ فأنا أيضاً اجنبي كالآخرين » .



عاموس غوز

جائزة لكاتب يهودي

في هذا المناخ المتوتر وارتفاع حدة الأصوات المعارضة لمشروع الوحدة الأوروبية الشاملة ومعاهدة « ماسترخت » ، جرت مراسيم تسليم « جائزة السلام » السنوية للكاتب اليهودي الإسرائيلي عاموس غوز Amos Oz بحضور رئيس جمهورية ألمانيا الاتحادية والسفير الإسرائيلي إلى جانب نخبة من الكتاب والفكرين والناشطين الألمان . وتبلغ القيمة النقدية للجائزة ٢٥ ألف مارك ألماني فقط ، لكن قيمتها المعنوية لا تقدر بثمن ، لأن بورصة الكتب الألمانية ، وهي أكبر مجموعة دور نشر في العالم ، سوف تطبع أعمال غوز كاملة بمئات الآلاف من النسخ ، وبذلك تساهم في نشر الفكر الصهيوني

الجمهورية .

ونالت هجمات اليمين الشرسة الكثير من الأجانب المقيمين في ألمانيا ، خصوصاً الأتراك الذين يشكلون ثاني أكبر مجموعة سكانية بعد الألمان ويبلغ عددهم الآن ١,٧ مليون ويدات مشاعر العداء لهم تظهر شيئاً فشيئاً ، خصوصاً في المدن كثيفة السكان والتي تعاني من مشاكل اقتصادية واجتماعية وثقافية ودينية . ويدعو الباحث الاجتماعي التركي فاروق صن الحكومة إلى العمل على تغيير الانطباع السائد بأن الأجانب هم السبب الرئيسي في مشكلة البطالة ، والكف عن سياسة تهجير المشاعر وإشاعة روح العداء ضد

لمطالب المتطرفين عندما كانوا يطالبون بإخلاء مجمعات اللاجئين في مدينة « هوير سفيردا » مما شجعهم على التصادي والتصعيد من هجماتهم . والآن أصبحت ، بناء على ذلك ، المطالبة بسن قانون ينظم الهجرات ويجعل من ألمانيا بلداً يشبه في بنيته الديموغرافية الولايات المتحدة الأمريكية أو كندا ، مطالبة مشروعة . وقد كتب هو وكتّاب وفنانون آخرون رسائل عديدة بهذا المعنى إلى أعضاء البرلمان الألماني والمسؤولين في الولايات الاتحادية ، أجاب عليها حتى الآن عشرة أعضاء برلمانيين إيجابياً مع رد هدى من ريتشارد فون فايسنتسكير رئيس

الجديد المختلف وراء تنوع الأدب الروائي .

من هو عاموس عوز ؟

في أواخر الثلاثينيات من هذا القرن هربت عائلة عوز ذات الأصول الروسية - البولونية في « شيشل » البولونية إلى أرض فلسطين بسبب الخوف من ملاحقة الألمان لليهود . اسم عائلته الحقيقي هو كلاوسنر Klausner وهو اسم ألماني بحت . لكن عاموس ، الذي لم يتحمل الصدمة الأوروبية ، غير لقب العائلة إلى « عوز » الذي يعني بالعبرية تقريباً « قوة » أو « جمارة » . وقد انتحرت أمه لأسباب مجهولة وهو لم يزل بعد صبيّاً في الثانية عشرة من عمره ، وبعد ثلاث سنوات ترك عاموس والده الذي كان يعيش في مدينة القدس كعامل لغات خصوصي ، والتحق بمسقطنة يهودية صغيرة « هولد » تضم ٤٥٠ نفرًا يتحدثون العبرية بمائة لهجة . اشترك عاموس عوز في حربي ١٩٦٧ و ١٩٧٣ كجندي إسرائيلي . وكتب منذ عام ١٩٦٨ حتى الآن ستة عشر عملاً روائياً وتقارير صحفية ومختارات أدبية وعوز هو أحد المؤسسين البارزين لحركة « السلام الآن » ، التي يقول عنها إنها « حركة صهيونية

إنسانية لا تتعالف بالضرورة مع الفلسطينيين وإذ ليس هناك ما يمكن تسميته بالدم الفلسطيني أو الدم اليهودي : إنما هناك دم يريء ويهلك صغير يدعى كل طرف أنه صاحب الحق في العيش على أرضه ، والمرء يقف في حيرة من أمره ، إذ أنه لا يعرف لمن يعطي هذا الحق !

افتتح عوز خطبته الاحتفالية

بنص توراتي لأشعيا أحد أنبياء بني إسرائيل ، يقول فيه : « سوف أخلق لكم سماء وأرضاً جديدين . وسأجعل من القدس مهرجاناً ومن أهلها فرحاً .. الذئب والحميل يرعيان معاً ، والسبع يأكل علفاً وتبناً . والمرء لا يصنع بعد الآن شراً ولا جريمة فوق جبل المقدس كله : هكذا قال الرب » [اشعيا ٦٥ ، ١٧ - ١٨] ويردف قوله هذا بنصيحة النبي إبراهيم لابن أخيه لوط بأن يأخذ الأرض التي تقع أمامه ويفصل عنه : « إذا أردت أنت الذهب يميناً ، فإنني سوف أمضي شمالاً ، وإذا أردت أنت المضي شمالاً فإنني سوف أتوجه يميناً » [سفر التكوين ١٣ ، ٨ - ٩] هذا هو الحل البرجماتي الذي يقترحه عوز لفرض النزاع التاريخي المستحکم من منطقة الشرق الأوسط : « فلسطين سوف تقام على

جزء من الأرض مسطلة ، آمنة . وإسرائيل سوف تعيش في الجزء الآخر بأمن وسلام هذا هو ما قاله . الكاتب والعنصو النشط في حركته « السلام الآن » ، والذي تعلم من الحرب مسألة أساسية واحدة وحقة في العيش . « إنني سوف أقاتل إذا ما حاول أحد مائن يجعل مني عبداً » .

لاشك أن عاموس عوز نسي ، كأي دبلوماسي يهودي ، شتائم النبي اشعيا المهلكة ، تلك التي تحمل بها حكيمته حرافاً منذ أن قامت : « حين تقرب من مدينة لكي تصاربهما استدعها إلى الصلح ، فإن أجابتك وفتحت لك ، فكل الشعب الموجود يكون لك للتفسير ويستعبد لك . وإن لم تسلك بل عملت معك حرباً فحاصرهما . وإذا دفعها الرب إليك إلى يدك فاضرب جميع ذكورها بعد السيف . وأما النساء والأطفال والبهائم وكل ما في المدينة ، كل غنائمها فغتنمها لنفسك وتاكل غنيمة أعدائك التي أعطاك الرب إليك . هكذا تفعل بجميع المدن البعيدة منك جداً التي ليست من مدن هؤلاء الأمم هنا . وأما مدن هؤلاء الشعوب التي يعطيك الرب إليك نصيباً فلا تستبق منها نسمة

ما ، بل تحريرها تحريماً (اى ' إفساء) كما امرك الرب إلهك . [سفر التثنية ، الإصحاح العشرين] . وفى موصع آخر من سفر يشوع الذى جعله الكاتب السورى جدير حيدر نصاً فى روايته القصيرة « حقل أرجوان » نرى الاحبار اليهود ينصمون أتباعهم :

تفعل بعاى وملكها كما فعلت باريحا وملكها ، غير أن غنيمتها وبهائمها تنهبونها لنفسكم . وكان لما انتهى إسرائيل من قتل جميع سكان عاى فى الحقل وفى البرية حيث لحقوهم وسقطوا جميعاً بحد السيف فكان جميع الذين سقطوا فى ذلك اليوم من رجال ونساء اثني عشر ألفاً : جميع اهل عاى ، وغنيمة تلك المدينة نهبا قوم إسرائيل لأنفسهم . واحرق يشوع عاى وجعلها تاراً ابدىاً خراباً . وعلق ملك عاى على الخشب إلى وقت المساء ، وعند غروب الشمس امر يشوع فأنزلوا جثثه عن الخشب وطرحوها عند مدخل المدينة .

وفى الوقت الذى وضع فيه

عاموس عوز الشيك الألمانى فى جيبه مطمئناً لنشوة الشهرة التى أصابته فى بلد الأعداء القدماء ، تنقل الأخبار أن حكومته حصدت برشاشاتها تسعين مواطناً بين قتل وجريح فى قطاع غزة وحده ، ممن كانوا يتظاهرون تضامناً مع خمسة آلاف سجين فلسطينى فى الأرض المحتلة ويبدو أن المأساة الفلسطينية لم تشكل شائناً أو هاجساً كتابياً لعوز الذى تعتمد رواياته موضوعات يهودية صرفة ، وهو الحضرى المتعلم الذى يتحدث بإنجليزية أو كسفير . وهو بهذا المعنى على النقيض من الكاتب المسرحى والروائى فولفجانج هلدسهaimer ، أحد رواد مسرح اللامعقول ، اليهودى الذى لم يهاجر إلى فلسطين ، حين صرح فى مقابلة تلفزيونية قبل عشرة أعوام ، بأنه كاتب حقق كل ما يطمح إليه أى كاتب آخر من جاد وشهرة ، والفروض أنه ينعم الآن بحياة هانئة سعيدة فى الريف السويسرى الأخاذ مع زوجته التى يحبها وأبنائه المتعلمين ، لكنه ، وهنا بغض هلدسهaimer بكلماته ، ويشعر بأنه كائن بائس : « أنا ضحية !

اشعر بائى إنسان محطم لائى أعيش فى عصر ارتكبت فيه مجزرة « صبرا وشاتيلا » .

عوز يسمى الاحتلال احتلالاً والحرب حرباً ومفهومه للأرض مفهوم كوزمو بوليتائى ؛ والأرض حسب اعتقاده لا يمكن تحريرها ، والتحرير يستهدف الإنسان وحده ، وسلام الجليل خرافة لأنه حرب تحت حجة خاطئة « الحرب هى حرب ، مثلما السوردة هى وردة » . لكن الكاتب الإنسانى Humanist عوز لا يريد أن يسمع صوت الفلسطينيين ولا صراخهم : « لقد أصبحت هتافاتهم لصواريخ صدام انتهى وإنى أقول لهم الآن وداعاً ، لم أعد أطلق سماع صياحكم ... » .

هذا هو سلام عوز النرجسى الذى تعجب من مصرىي القاهرة التى زارها ذات مرة ، إذ كيف يمارسون الحب فى بيوت صغيرة شافلة متداعية لا تمتنع الامان ، يسمعون من خلالها ، حتى لو كانت الشبابيك مغلقة ، خطوات العابرين التى تبعه عن آذانهم مجرد عشر سنتيمترات ؟ !

* الأخوان هانس وميخائيل شول كانا عضوين فى جماعة « الوردة البيضاء » التى كانت تضم عدداً من الطلبة نرى الاصول البرجوارية ، وكانا قد أعدا خطة لاختياف « أدولف هتلر » وتم إعدامهما فى منتصف عام ١٩٤٤ بعد اكتشاف العملية .

«بيرتى البرلينى» المسرح والانهيـار المزدوج للحضارة الغربية

وراءه من جوهر قادر على مخاطبة الإنسان والتأثير فيه بعد انصرام الحدث وتجاوز مواضعاته . بل إن قيمتها الفنية حتى في وقتها كانت محدودة للغاية ، بل وتدهورت من المسرحية الأولى المعقولة نسبيا برغم سطحياتها حتى المسرحية الثانية التى أساءت إلى اسم برينتون وتاريخه المسرحي .

وليست القدرة على إنتاج هذا النوع من المسرح الجيد القادر على تجاوز اللحظة والتأثير في المتلقى بعيدا عن الظروف التاريخية والحضارية بل وحتى الثقافية التى أنجبته ببعيدة عن هاوارد برينتون الذى يعد واحدا من أبرز كتاب الموجة الثانية في

أعماله السابقة . وإلى تحول عمليه الأخيرين (ليال إيرانية Iranian Nights) (وذهب موسكو Mos-cow Gold) إلى ضرب من مسرح الدعاية السياسية الفجة التى تعتمد على ردود الفعل الآنية على الأحداث السياسية ، ولكنها سرعان ما تفقد أهميتها وصلاحياتها للعرض والمساعدة بعد انصرام الحدث السياسي بوقت غير قصير . وهذا ما يتأتى بهذه الأعمال عن المسرح الجيد الذى يصدر بلا شك عن واقع حضارى معين ، ويستجيب لمتغيرات هذا الواقع وأحداثه السياسية ، ولكنه يطمح في الوقت نفسه إلى تجاوز الآنى والعرضى والكشف عما يكمن

تؤكد مسرحية هاوارد برينتون Howard Brenton الجديدة التى تعرض حاليا على مسرح « الزويال كورت » الإنجليزى (بيرتى البرلينى Berlin Berti) أن هذا الكاتب المسرحى البارز قد استطاع أن يتغلب على عثرات علاقته الدرامية مع طارقي على والتي جنت كثيرا على عمليه المسرحيين الأخيرين . وأن ينهض من عثرات هذه العلاقة الدرامية الضارة التى أدى عمله فيها مع مهيج سياسى سابق ذى حس فنى غليظ وقدرات سياسية لا ترفدها أية موهبة أدبية إلى طفيان العناصر المذهبية على سيولة البنية الدرامية وإحكامها الشعاعى الذى اتسمت به كثير من

المسرح الإنجليزي المعاصر . فقد واصل الكتابة للمسرح دون انقطاع منذ الستينيات وحتى اليوم ، وحظيت أعماله الجادة والجيدة باهتمام جمهور المسرح الجاد والنقاد على السواء ، وعرضتها أبرز الفرق المسرحية الإنجليزية من المسرح القومى إلى فرقة شكسبير الملكية إلى فرقة المسرح الإنجليزي بالرويال كورت وغيرها من فرق المسرح الجاد . فقد سبق له أن كتب وحده الكثير من المسرحيات المهمة مثل (انتقام Revenge) (و كريستى محبا Christie in love) (و ثم Fruit) (و عظمة Magnificence) (و حناجر مجسوحة Sore Throats) (و العبقري The Genius) (و رجال الشرطة الثالغين Sleep-ing Policemen) (و الشعر اللعين Bloody Poetry) (و جرينلاند Greenland) (و مراعى إبسوم Epsom Downs) (و الرومان في بريطانيا the romans in Britain) (و الليلة الثالثة عشرة Thirteenth Night) (و أسلحة السعامة Weapons of Happiness) (و مسرحية تشترشل the Churchill Play) (و مات هيئة)

بالإضافة إلى Hess id Dead) مسرحيتين كتبهما مشاركة مع مجاليه دافيد هير David Hare وهو أحد أبرز كتّاب المسرح الإنجليزي المعاصرين وهما (براسنيك أو الرقبة الفحسية Brassneck) (و برافدا Pravda) (وقد حققت هذه الأخيرة نجاحا كبيرا ليس فقط لأنها قدمت على خشبة المسرح القومى البريطانى وقتها ، ولكن أيضا لأنها انتقلت بعد ذلك للعرض في « الويبت إند » واستقطبت اهتمام المسرحيين في عدد من بلدان أوروبا وسارحها . وربما كان نجاح هذه المسرحية الأخيرة هو الذى شجعه على كتابة عمل مشترك مع طارق علي ، لكن شتان بين أن يتعاون كاتبان مسرحيان موهوبان على كتابة عمل مسرحى واحد ، ويغن أن يتعامل كاتب مسرحى موهوب مع سياسى سابق فيحمل المسرحية برؤاه السياسية المبهطة ويجهز بذلك على دراميتها وقدرتها على النفاذ إلى العقل والقلب على السواء .

والواقع أن من يتابع مسرح هارود برينتون ، وقد وفرت لى الظروف فرص مشاهدة عدد من مسرحياته على المسرح الإنجليزي على مر السنين ، يلاحظ أن هناك خططين أساسيين أو

خاصيتين بارزتين أو ملمحين كبيرين يخطلان معظم أعماله ، أولهما هو الاهتمام بالجانب السياسى فى العمل المسرحى والواقع الأوروبى معا ورؤية بريطانية كجزء من كيان أوروبى أوسع ، بل وكيان إنسانى أشمل . بصورة تبدو فيها محاولة سبر أغوار الواقع السياسية وكانها واحدة من سبل إرهاب وعى الإنسان بما يدور له وما يجرى في عاله في الوقت نفسه .

ويتجلى فيها الاهتمام السياسى لا كتصنيف مضاف لتفاصيل الواقع الإنسانى أو الحدث الدرامى أو كزائدة مفروضة عليه ، وإنما كجوهر فاعل فيه ، ولا يمكن سبر أغواره دون الوعى بحركية فاعليته تلك ومساراتها . فبرينتون من أكثر كتّاب مسرح الإنجليزي المعاصر اهتماما بإبراز الجوانب السياسية فيما يتناول من موضوعات ، ومن أحصرهم على تأكيد مسئولية المؤسسة عما يدور في الواقع الاجتماعى ودورها في تخليق مشاكله . أما الخطب الثانى فهو الوعى بأن المسرح لا يكتب عن الواقع فحسب ، وإنما يكتب كذلك عن المسرح ويدير حوارا مع غيره من الأعمال الأدبية والفنية . وتكشف عناوين بعض المسرحيات التى

ذكرتها بوضوح عن هذا الوعي ،
 ناهيك عن تفاصيل نسج البنية
 الدرامية ذاتها . لمسرحيته الأولى
 (انتقام) تحيلاً إلى مأسى الانتقام
 الإليزابيثية الشهيرة في المسرح
 الإنجليزي من شكسبير إلى توماس
 كيد ، و (العبقري) تدوير حواراً
 خصيباً مع مسرحية دورينغ
 الشهيرة (علماء الطبيعة) وتطوّر
 (الضعف اللعين) على جدل من نوع
 فريد مع الشعر واستقصاءاته
 التوليدية ، بينما تدوير (مسرحية
 قنبرشل) حوارها التناحى مع كل
 أعمال هذه الشخصية الشهيرة في
 الغاريج الإنجليزي والمعروفة أيضاً
 بكتابتها الغزيرة ، وليس بدورها
 السياسي لحسب . أما (جرينلاند)
 فإن اسمها الإنجليزي نفسه ويعنى
 الأرض الخضراء ، هو التجسيد
 اللغوي لليوتوبيا ، والمسرحية كلها
 عبارة من جدل بين أى يوتوبيا
 عصرية محتملة وغيرها من
 اليوتوبيات الشهيرة من جمهورية
 أفلاطون وحتى يوتوبيا توماس مور .
 أما ليال إيرانية فإنها تنهض بنية
 وخيالاً على (الف ليلة وليلة) التى
 تسمى في الإنجليزية بـ (الليالى
 العربية) هذا الوعي المتقد بدور
 التناص في الإبداع الأدبي عامة

والعملية الدرامية خاصة هو الذى
 يوسع أفق مسرحيات برينتون
 ويكسبها مذاقها الفريد .
 وتتجسد هاتان الخاصيتان في
 مسرحيته الجديدة (بيرتى
 البرلينى) التى تدور حول الموضوع
 الرئيس الذى يستحوذ على عقل
 أوروبا منذ مطالع التسعينيات بشكل
 كبير وهو ماذا يعنى انهيار أوروبا
 الشرقية ؟ وما هى آثار هذا الانهيار
 على بقية أوروبا أولاً وعلى بقية العالم
 ثانياً ؟ وهل يعنى انهيار الشرق
 انتصار الغرب ؟ ، أم أنه الفن
 الفادح الذى تدفعه أوروبا كلها حتى
 تقبل عذرات النظام الغربى من
 الانهيار كذلك ؟ وهل ثمة أمل في
 الانهيار كذلك ؟ وهل ثمة أمل في
 مستقبل مغاير تتطل في أوروبا من
 إرث هذا الانهيار المزيج لشرها
 وغربها معا ؟ وغير ذلك من الأسئلة
 المهمة التى تثيرها المسرحية . وهى
 أسئلة لا يمكن سبر غورها حقيقة
 دون فهم شبكة العلاقات التناصية
 الشيقة التى تقيها المسرحية مع عدد
 من النصوص الأساسية بدءاً من
 قصة صلب المسيح وقيامته التى
 يستدعيها التوقيت الزمنى للمسرحية
 وحتى مسرح بيرتولت بريخت الذى
 تتسمى باسمه شخصية العنوان
 بيرتى بعد استخدام الاختصار

الشعبي لها ، رواية لويس كارول
 Lewis Carroll . الشهيرة
 (مغامرات أليس في بلاد العجائب)
 Alic's Adventures in Wonderland
 land التى أعطت اسم بطلتها
 لشخصية الأخت الرئيسية في
 المسرحية ، ورواية جيمس بارى
 James Barrie (بيتر بان Peter
 Pan التى منحت المسرحية نهايتها
 المتفائلة . فالمسرحية ، كثيراً من
 أعمال برينتون الجيدة لا تتناول
 الواقع السياسى بشكل مباشر ، وإنما
 من خلال معالجتها لآثاره الدفينة
 التى استمالت إلى قسما أساسية
 في الشخصيات ، وكشفها عن
 إطلاقاته المروعة من خلال أبسط
 تصرفات الشخصيات وأقل الأشياء
 التى تؤثر في حياتها بشكل طبيعي .
 ومن البداية يؤكد لنا برينتون في
 مقدمته لنص المسرحية المطبوع أن
 نواة المسرحية ترجع إلى حدث وقع
 بالفعل في برلين الغربية ، وأن هذه
 النواة ما لبثت أن مرت بمجموعة من
 التحولات التى أنتابت تفاصيلها
 الواقعية وحالتها إلى عمل مسرحى
 متشابك الأحداث والشخصيات . ولما
 قرر برينتون إدارة مسرحيته خلال
 أيام عيد القيامة الثلاثة في أبريل عام
 ١٩٩٠ جمع مادة وثائقية هائلة لكل

ما جرى في العالم ، والعالم الغربي خاصة ، في هذه الأيام الثلاثة . وقد قدم له مسرح « الروبوت كورت » الذي قدم له فكرة مسرحيته فريقا من الباحثين الذين جمعوا له هذه المادة ، ولولم يساهم المسرح في تهئية المادة اللازمة للكاتب لا ستفرقت عملية الإعداد للمسرحية سنين ولكنها البنية الفنية الراسخة التي نفقروا لها كلية في واقعنا المسرحي العربي ، والتي تهيبه للكاتب في الغرب المعون الذي يمكنهم من مواصلة الإبداع وتركيز طاقاتهم في العملية الإبداعية بدلا من تبديدها في البحث والتجميع . وساعده هذا الفريق كما يقول لنا في مقدمة مسرحيته على جمع أرشيف كامل لهذه الأيام الثلاثة يتكون من كل الصحف اليومية وعشرة شرائط فيديو (٣٠ - ٤٠ ساعة) تضم المادة التي قدمتها كل الفترات التليفزيونية الأربع في بريطانيا ، فضلا عن مجموعة شرائط لجميع نشرات أخبار هذه الأيام الثلاثة في التليفزيون الإنجليزي بما في ذلك محطة (سكاي الإخبارية) التي تذيع أخبارا بشكل متواصل ، وكذلك أشرطة صوتية بالنشرات والمواد الإذاعية ، فضلا عن يوميات وملاحظات الفريق الذي قام بجمع

هذه المادة كلها . ومع أن هذه البداية ترحي بأننا أجام عمل وثائقي ، فإنه ليس بالمسرحية أي أثر للوثائقية ، ولكنها محاولة التعرف العميق على اللحظة الزمنية التي اختار الكاتب أن يدير فيها مسرحيته . وإبقاء كل تفاصيلها حية في ذهنه وهو يرسم حركة الشخصيات ومسار الأحداث وكلمات الحوار ، بحيث يصدر كل عنصر من عناصر المسرحية عن وعي عميق بتفاصيل السياق الذي دار فيه . وربما كان هذا هو السبب في أن بريفتون احتاج أن يعيش في هذا المناخ الذي جمع مادته لفترة طويلة حتى كتب المسرحية في صيف العام التالي ، ولكنه لم يستخدم من هذه المادة أي شيء منظور أو مباشر . وكأنه نفذ نصيحة الشاعر العربي القديم الذي نصح من جاء يسأله كيف يصبح شاعرا بأن طلب منه أن يحفظ عدة آلاف من أبيات الشعر فلما حفظها وعاد إليه طالبه بأن ينساها ، حتى إذا أنسىها استطاع أن يبدأ في كتابة قصيدته .

كان هذا هو حال بريفتون في هذه المسرحية ، لأننا لا نعرف فيها على أثر لكل ما دار في هذه الأيام الثلاثة . فالمسرحية تحكي لنا قصة اختين إنجليزيتين ، اختارت كبراهما

« روزا » ، الحية في براين الشرقية وتزوجت من أحد رعاة الكنيسة بها . وخبرت معه هناك ما يمرض له من عنت بسبب معارضة لسياسة الدولة الرسمية باسم الدين ، وإيوائه للمتشقين عليها في الكنيسة وتجربها إلى مركز لنشاط المعارضة ضد الدولة . أما الاخت الثانية « اليس » فقد فضلت البقاء في لندن وعملت أخصائية اجتماعية في منطقة جنوب العاصمة الفقيرة ولكن خيرتها في التعامل مع عنت الظروف الاجتماعية التي عاشها فقراء لندن في الثمانينات تحت وطأة الحكم الساتشسري ومشروعه الرأسمالي الفرس لا تقل هي الأخرى عن معاناة أختها الكبرى تحت وطأة الحكم البوليسي في برلين ومشروعه الاشتراكي المستبد . فالمسرحية تبدأ ، يوم الجمعة الحزينة أو يوم صلب المسيح وهو أول أيام عيد القيامة ، في شقة من شقق الإسكان الشعبي الفقيرة في جنوب لندن حيث تعيش اليس لا في بلاد العجائب هذه المرة ، ولكن في أرض الكوابيس التي خلفها الحكم الثالثسري مع ساندري وهو شاب من الطبقة العاملة ولكنه بلا عمل . وقد تراكت حولهما القاذورات في هذه الشقة الضيقة التي تشغى بالبق والقذارة . ويحاول ساندري أن

يوقظها ، من نومها أو غيبوبة المخدر لا نرق ، على حقيقة القذارة التي تراكت حولها ، لا قذارة الشقة وحدها ، وإنما قذارة العالم الذى أولعت بسماع أخباره والاستمتاع بتكرارها من نشرة إلى أخرى ومن محطة إلى أخرى . فسوف ندرك فيما بعد أن إدمانها على معرفة أخبار العالم من حولها وقد انشغل بانبياء المدافع العملاق الذى تصاول العراق إنتاجه ، أو بالأحرى سوغ من خلال هذا الانشغال للعالم ما ينتوي من شر للمنطقة بأسرها ، وربما لمناطق أخرى غيرها ، هو نوع من التعلل بقذارة العالم لتخفيف جدة شعورها الداخلى بالخراب والقذارة .

ولا ينجح ساندئى فى إيقافها ، ولكنه ينجح فحسب فى المساهمة فى تدمير العالم من حولها حينما يحطم زجاج نافذة الخجرة المأهولة الوحيدة فى البيت التى ينام فيها ثلاثتهم بعد أن احتلج الحشرات والبق بقية الحجرات ، ويغادر ساندئى البيت بحثا عن لوح خشبى يسد به النافذة التى تحطم زجاجها ، بينما تستيقظ ليس يبطه على حقيقة الخراب والقذارة التى تحيط بها والتى بدأت فى التسلل إلى داخلها دون أن تدرك .

فاغلب القسم التالى من الفصل الأول

مكرس لتقديم طقس الاستيقاظ هذا بمختلف دلالاته الواقعية والاستعارية . فاستيقاظ اليس من النوم ومن غيبوبة المخدر الذى تناوتلته منه جرعة كبيرة ومحاولتها تذكر ما دار لها فى الليلة الماضية بمساعدة تلك الفتاة الصغيرة جوانا التى عادت معها من مواجهتها لبائع المخدرات وراء محطة « وترلو » هو أداة المسرحية لا لتقديم هاتين الشخصيتين اللتين تنطويان على قدر كبير من التماثل ومقدار اكبر من التضاد فحسب ، وإنما للتعرف على آثار العصر الثالثى برمته على شريحتين اجتماعيتين مختلفتين وجيلين متعاقبين . فاليس تنتمى للطبقة الوسطى بينما تنحدر جوانا من الشريحة العليا فى الطبقة العاملة . واليس فى الثلاثين من عمرها ، ولكن جوانا لم تبلغ العشرين بعد ، وهى تكمل مع ساندئى الذى تجاوز العشرين الوجه الآخر للطبقة العاملة . فوعى المسرحية بالزمن من أهم عناصر توسيع أفق المعنى فيها .

لأن هناك نوعا من التراتب فى الأعمار ، ستكمل بقية حلقاته حينما نتعرف على الأخت الكبرى روزا وهى فى منتصف الأربعينيات من عمرها وعلى يبرى الذى بلغ الخمسين . لكما

أن لجوء المسرحية إلى ما ادعوه باستراتيجية المرايا المتقابلة يهدف من فاعلية هذا الوعى بالتراتب العمرى فى المسرحية . ففى مواجهة كل شخصية تطرح المسرحية من خلال شخصية أخرى صورة لها فى المرأة ، لا تقتضى إبراز بعض ملامحها الخافية عليها وعلى المشاهد معا ، وإنما تسمى إلى خلق نوع من التكامل بينهما ، ومن هنا فإن استراتيجية المرايا المتقابلة فيها هى استراتيجية تغاير وتكامل فى وقت واحد . بل إن البنية المسرحية كلها تنهض على هذا البنى الدرامى الذى يخلق جدلا بين شقى المسرحية فيضئ كل منهما الآخر ، ويوسع من أفقه الدلائل والتأويل فى الوقت نفسه .

فى موازاة قصة الدمار الذى انتاب اليس الذى نعرف أنه أدى إلى مقتل طفل على يد أبويه نتيجة لحكمهما كأخصائى اجتماعية بإعدامه لهما لرعايته ، الذى انتاب جوانا ودفعها لقفز عين تاجر المخدرات الذى أراد اغتصاب اليس ليلة الجمعة الحزينة ومعاناة كل منهما على صليبها الخاص تقدم لنا المسرحية فى فصلها الثانى صليبا آخر هو صليب الأخت الكبرى روزا التى سخرت حياتها بحق لخدمة

الصليب والتبشير بالسمحية في مجتمع شيوعي كافر مع زوجها القسيس وتعود إلينا بعد انهيار سور برلين وقد جاءت لاختها بهدية قيمة هي قطعة حجر من سور برلين . لكن هذا الانتصار نفسه هو صليبيها ، فقد اكتشفت عشية انهيار النظام القديم ان زوجها الذي كرست حياتها لخدمة قضيتيه وعانت ما عانت من عسف أجهزة الأمن القمعية كان في واقع الامر أحد عملاء أجهزة « ستايز » الأمنية في ألمانيا الشرقية . وأن انتصار فريقه لم يتم نتيجة انهيار النظام القديم وإنما بإرادته ، حيث صدرت أوامر المخابرات السوفيتية « كي جي بي » للنظام الألماني بعدم تصدى الـ « ستايز » للمظاهرات بل

وتشجيعهما . فنقرر حزم حقائبها والعودة إلى لندن التي ليس لها بها سوى شقيقتها اليس التي كانت تكتب لها خطابات مشرقة عن الحياة الرخية في « الجنة » الغربية ، وتخترع فيها عالما تمزج فيه تفاصيل بلاد المعائب التي تعلم بها جغرافيا الوهم الإنجليزية في العصر الثاشرى .

وحينما تعود الأخت الكبرى « روزا » يصددها الواقع الفظ الذي يتجاوز في شراسته كل كوابيسها ، ولما تلوم أختها على ما كانت تبعث به إليها من أكاذيب ، تصرخ فيها ماذا كنت تتوقعين مني أن أكتب لبطلة تحارب الشر الشيوعي ، وتسعى إلى إعلاء كلمة الرب بين الكفار ؟ أتريدنني أن أخبرك بأن ما يدور هنا ليس خيرا مما

تحاربينه هناك ؟ ولا تكتفى المسرحية بهذا الجدل الحاد بين العالمين ، ولكنها تأتي ببيرتي ضابط جهاز الأمن السرى « ستايز » الذي طالب « روزا » ليلة سقوط حائط برلين بضمه إلى قطع المؤمنين وتخليص روحه من آثامها إلى لندن بحثا عن روزا وطلبا للزواج منها . فلم تقتصر توبته على الجانب الديني وحده ، ولكنها تمتد إلى الجانب الأيديولوجي . كذلك حيث أصبح أحد رواد الرأسمالية الجديدة ومغامريها الطموح: بالثراء السريع وسرعان ما يشغل سائدى لديه في محاولة من المسرحية لتحقيق تحالف بين ضحايا النظامين ، وللتأكيد على أطروحة الانهيار المزيج لهما في الآن نفسه .



أيام قرطاج السينمائية الرابعة عشر جنوب . جنوب . شمال

الافريقية في اوروبا ولى كندا .. لم تعد قرطاج هى مركز جذب الفيلم الافريقي ، أصبحت تعرض الافلام بعد اوروبا .

ومن هنا جاء مسعى الإدارة الجديدة لمهرجان قرطاج في دورته الأخيرة - وهى الرابعة عشرة - التى أقيمت بين الثانى والعاشر من أكتوبر ١٩٩٢ إلى جذب افلام افريقية في عرضها الاول . نتج في دعوة الفيلم الجديد للمخرج إدريسا وفراجو - من بوركينا فاسو : « سامبا تراروى » في عرضه العالمى الاول ، وتقيم له تكريما تعرض فيه كل افلامه لأول

تباروى ، ، كان هذا تأكيداً لنجاح الجنوب - الجنوب في الشمال ، حيث كان إنتاجاً مشتركاً افريقيا عربيا بين السنغال والجزائر وتونس . وأخذ الشمال يهتم بسيما الجنوب - وظهرت افلام افريقية عديدة من خلال الإنتاج المشترك مع محطات التلفزيون - والهيئات الأوروبية . ودعت مهرجانات السينما الأوروبية مثل « تانت للفارات الثلاث » وأميان ومونبلييه وباستيا في فرنسا ، ولوكارنو في سويسرا بل كان وفينسيا أفلاماً افريقية ومنحتها الجوائز والدعم المالى . وقامت مهرجانات واسابيج للسينما

منذ تأسست « أيام قرطاج السينمائية » على يد الطاهر شريعة عام ١٩٦٦ ، كان الهدف الأساسى توثيق التعاون والحوار بين الجنوب والجنوب ، أو تأكيد التواصل بين السينمات العربية والافريقية ، وتعرف العرب - سينمائيين ونقاداً وصحفيين - على سينما افريقية جديدة . وبدأت محاولات جادة لإقامة أسواق إقليمية افريقية للفيلم الافريقي .. وظهرت بوادر لإقامة صناعة سينمائية افريقية . وحينما فاز المخرج السنغالى الكبير عثمان سمبيني بجائزة لجنة التحكيم الخاصة لمهرجان فينيسيا سنة ١٩٨٨ عن فيلمه « ميسكر

عقدت ندوة دولية موسعة حول
الإنتاج السينمائي في الجنوب
وأسواق الشمال .

وقطعا لم تكن السينما العربية
بعيدة عن الاهتمام ، إنما لوحظ أن
كثيراً من الأفلام العربية في المسابقة
وخارجها سبق عرضه — ومنه من
فاز بجوائز — في مهرجانات
سابقة ، مثل الفيلم التونسي
« شيشفان » — إخراج محمود بن
محمود ، والفاضل الجمالي .

والمصري « شحاذين ونبلاء »
لأسماء الحكري بعد رحلة طويلة مع
المهرجانات والجوائز والمغربى
« شاطيء الأطفال الضائعين »
لجلال فرحاني ، و « الجزائريين »

شاطيء الأطفال الضائعين



فيلم إفريقي

الإنتاج الأوربية ، وذلك من خلال
ورشة المشايخ التي ترشح
للدعم المالي ، وتضم أربعة عشر
فيلماً إفريقيا وعربياً ، والباب
بالطبع مفتوح في المستقبل كما

مرة في تونس ، وتمنحه الدولة وسام
الفنون الذي يقلده له وزير الثقافة
التونسي في حفل خاص ثم — في
النهاية — يفوز بالتأنيث الفضي
بقرار لجنة التحكيم التي رأسها
المخرج السنغالي عثمان سمبيني .
وتتبع الإدارة الجديدة في دعوة
أفلام أفريقية جديدة للمسابقة
الرسمية ولبرنامج رسمي مواز
باسم « أفاق جديدة » ترصد له
الجوائز من قبل الهيئات السينمائية
والثقافية والسياسية .

ولم يكن هذا هو الإغراء الوحيد
للسينما الأفريقية .. هناك — وهذا
هو الأهم — إغراء الإنتاج
المشترك . أو التحويل من قنوات
التلفزيون ومؤسسات وشركات

راضية ، لحمد الامين رباح ، -
و «صعراء بلون» لرابح
بويراس ، والليثاني «شاشا» من
الرمول لرندة شحال لكن يحسب
للمهرجان نجاحه في دعوة الفيلم
السوري «الليل» لحمد ملص ،
الذي احضر من معامل باريس
راساً حيث عرض بمسكيتين
منفصلتين - وتوقف لتغيير
المكبرات خمس مرات ، ثم يتوج -
في النهاية - بالتانيت الذهبي ،
الذي كان قد حصل عليه نفس
المخرج من فيلمه الاول «احلام
المدينة» عام ١٩٨٤ ، كما يحسب
له دعوة فيلم «خريف أكتوبر في
الجزائر» للمخرج الجزائري
الشباب مالك الاخضر حاميها -
ابن المخرج المعروف الاخضر
حاميها - لعرضه العالمي الاول .
وهو إنتاج مشترك مع فرنسا ، وفاز
بجائزة العمل الاول ، ولقيل كل من
الفيلمين بحساس جماهيري كبير .

في «الليل» - عن رواية
«إعلانات عن مدينة» من تأليف
المخرج وسيناريو له مع أسامة
محمد (مخرج «نجوم
النهار») .. يرجع ملص إلى ما
وراء تاريخ وأحداث فيلمه الاول
«احلام المدينة» - إلى فترة

الانتداب الفرنسي وثورة ١٩٦٦
الشعبية ، من خلال تذكيرات فني
عن أبيه المجاهد ، الذي يريد رفاته
في القنيطرة التي دمرها
الإسرائيليون بعد احتلالها عام
١٩٦٧ ، وذلك على لسان أمه التي
تسترجع التاريخ العربي . وقضية
فلسطين .. والانقلابات
العسكرية .. والانقذاضات
الوطنية ، والتعزق ، والاحلام
المحيطة .. وذلك في صور شاعرية
بكاميرا يوسف بن يوسف .. وقد
شاركت في إنتاج الفيلم مع
المؤسسة العامة للسينما السعودية
القناة السابعة الفرنسية وشركة
لبنانية خاصة .

ويشربنا في فيلم «خريف
أكتوبر» شجاعته في الاقترب من
أحداث دامية مازالت لها
حساسياتها كانت قد وقعت في
الجزائر بين سبتمبر وأكتوبر
١٩٨٨ ، حينما تشدد الظروف
الاجتماعية والاقتصادية وتلقى
بتقلها على الشباب الذي تستقله
عناصر متطرفة .. وذلك من خلال
شخصيات أسرة جزائرية ، تضم
العازف الموسيقي الذي يعمل في ناد
ليلي ، والأخ الملتحي الذي يحاول
فرض إرادته على أخته .. وهناك

الذبية التي تؤمن بحقوق المرأة ..
والزوجة المطيعة التي تخضع
لزوجها الرجعي .. ينصهر كل
هؤلاء في الأحداث .. ويحدد الفيلم
أسباب الأزمة في الانتقار للحرية
والديمقراطية ، والفكر المتطرف ،
وبعدم مصداقية الإعلام وقد استفاد
المخرج من مواد توثيقية سينمائية
وتلفزيونية .. استطاع أن يدمجها
بالأحداث الدرامية .. ولا شك انه
قد اتبعت له إمكانيات لا تتاح عادة
لمخرج شباب في فيلمه الاول .. ولا
نسى انه عاش في وسط فني ، ومثل
في أفلام سياسية من بينها «زد»
لكوستا جافراس ، وفي بعض أفلام
والده ، وأخيراً يتألق بطلًا لفيلمه
الاول الذي شلوك في كتابة
السيناريو له .. يحاول أن يتخذ له
مكانا في عالم الإبداع السينمائي
العربي .

وقد تحقق التوازن في الجوائز
إلى حد كبير ، فإلى جانب الأفلام
العربية والأفريقية التي أشرنا إليها
في السباق ، يفوز فيلم «عين يونتا
الزقاء» لغلوريا جوفير بالتانيت
البرونزي ، كتحية لسينما أفريقية
فاصلة ، ويفوز فيلم «رابي»
لجاستون كايوري من بوركينا فاسو
بجائزة لجنة التحكيم ، وهو اقرب

إلى أن يكون ببساطة وموضوعه — صداقة طفل بسلامة — فيلماً للأطفال . ويحصل الممثل المصري أحمد زكي على جائزة أحسن ممثل عن دوره في فيلم « ضد الحكومة » لعاطف الطيب ، المحامي الذي يتحايل على القانون في قضايا المخدرات والتعريفات حتى يقع حادث لابنه فيتحول إلى طريق الحق والشرف مطالباً بمحاسبة الكبار . وتفوز الممثلة الغربية سعاد فرحاتي بجائزة أحسن ممثلة في فيلم « أطفال الشوارع الضائعين » .. نصلق لها مرة أخرى بعد فوزها في مهرجان السينما العربية الذي أقامه معهد العالم العربي في باريس في شهر يونيو الماضي .. في دور المرأة التي تتحدى الأسرار والتقاليد البالية في قرية الملح .. ويفوز الفيلم التونسي « شيشخان » للمخرجين محمود بن محمود وفاضل جبابي بجائزة أحسن مساهمة فنية ..

دعنا من الجوائز .. ولنتأمل أو نتساءل هل من قضايا أو هموم مشتركة بين السينمائيين الأفارقة والعرب .. 19 طبعاً ومن بينها قضية « الغربية » .. الغربية عن الوطن .. في الفيلم الجزائري « شباب ، الفتى الجزائري الذي ولد

ونشأ في فرنسا .. وجد نفسه غريباً في وطنه .. يضطر للعودة ليجد نفسه مجدداً في الجيش الفرنسي .. في الفيلم السنغالي « توباب بي » .. تعرف على الأفارقة الذين يعيشون في باريس ومنهم من احترف أحقر المهن .. في الفيلم الفلسطيني — الكندي : « ليالي الغربية » ، حياة أسرة فلسطينية هاجرت إلى كندا .. والصراع بين جيل الأباء المتمسك بالتقاليد وجيل الأبناء الذي نشأ في الغرب .. من غلنا فيلم « من يحتاج إلى قلب » عن حياة وعائلة السيد في لندن .. في الفيلم الجزائري « ظلال بيضاء » عامل جزائري يقاسى الحياة في باريس ولا يعود لوطنه إلا مطروداً من السلطات .

موضوع آخر هو الصراع بين التقاليد والحياة الحديثة .. القديم والجديد .. في الفيلم الجزائري « راضية » الشابة المزعقة بين التقاليد — شبح أختها المحبوبة — ومتطلبات الحياة العملية .. في « لارا » من بوركينا فاسو .. الصراع بين العرف في القرية والتعليم الحديث في المدينة .. في الفيلم المغربي « حب في الدار البيضاء » الفتاة التي تريد حريتها .. وبالدها المحافظ .. ولكنه

الدعي الملتحق الذي يعيش حياته ، في الفيلم الجزائري القصير ، « نساء من الجزائر » محاولة المرأة تحدى تابوهات المجتمع الرجالي والانتقام من سيطرته ..

وفي إطار المهرجان عقدت ندوة عن « سينما المرأة » وقدم برنامج خاص لأفلام النساء .. إن أحدثك عما قيل عن سينما المرأة .. وهل هناك سينما للمرأة .. لها خصائصها .. ومساكن المرأة في الإنتاج .. إلخ فهي أحاديث معادة في كل ندوة وفي الشرق أو الغرب ، لكنني أثق عند شهادة الكاتبة الجزائرية آسيا جبار ، وتجربتها الأولى في السينما ، ومشروع فيلمها الجديد ، تنطلق في حديث شيق بالفرنسية طارحة السؤال : لماذا أعود إلى السينما ؟

قللت آسيا جبار :

— إن لي رغبة أن أنجز أفلاماً .. هذا يرتبط بحياتي التي كرستها أساساً للادب . كتبت بلغتي الأجنبية هي الفرنسية وأحياناً ببلغتي المحلية . أصالي تتقن ببلادي وهي الجزائر هي المغرب العربي ، هي أفريقيا ، نظرت للسينما نظرة المتصوف الذي يرقص وجداً . إنجاز الفيلم مغامرة . يمثل فيه

المصراع بين اختيارات ، ما يجب أن يظهر وما يجب أن يبقى مختبئاً .

عندما أدت أن أتحدث من نساء جبل النوايا .. كنت أرغب أن أتحدث عن الأجداد الذين يبعثون في التاريخ الأسطوري ، انتقل التاريخ من خلال الأساطير إلى الأجيال الحاضرة . ولأنني كتبت رواياتي وكتبي بالفرنسية فأنني في توجهي للسنيما أعبر بالعربية ، جئت إلى مهرجان قرطاج عام ١٩٧٤ ومعى شريط قصير لا يضم إلا خمسة عشرة دقيقة حوار والباقي أغان .. في الخمسة عشر دقيقة تحدثت خمس نساء عن حرب التحرير منهن من تتكلم بالعربية ومنهن من تتكلم بالبربرية .. تحدثت كل واحدة عن المأساة التي عاشتها ، وهي الوحد التي قدمتها إلى زوجها أو أخيها للنعابة بجنته عند استشهاده . طلب مني زملائي الجزائريون سحب شريطي من المسابقة ، رفضت لأنه شريط هؤلاء النسوة اللاتي تحدثن عن حياتهن . ومع هذا سحب الفيلم وعرض خارج المسابقة ليمرض بعد هذا في مهرجان فينيسيا ويحظى بتقدير كبير .

وهكذا .. فيلمي الجديد ليس فيلمي .. بل فيلم السيدة عمروش ، التي أرسلتها أسرتها إلى جنوب فرنسا حيث تعلمت في مدرسة فرنسية . بعد أربعة عشر عاما عادت إلى القرية . كان المجتمع التقليدي حينئذ يعتبر أن وظيفة المرأة أن تحلب وتقوم بأعمال الزراعة .. بعد خمس سنوات تتزوج رجلاً قبائلياً .. ثم تهجر الأسرة عام ١٩٠٨ مع زوجها وأطفالها إلى تونس .. يبدأ الفيلم في هذه المرحلة حينما عرفت السيدة عمروش الهجرة بكل أنواعها .. أقامت في حي عربي وهي التي تتكلم البربرية .. ثم في حي يسكنه الإيطاليون وهي لا تصرف الإيطالية .. ثم ذهبت إلى أوروبا .. وأخذت تكتب عن حياتها ، وجدت الفرنسية أطوع لها فكتبت بها .. عن حياتها والهجرة المغاربية إلى أوروبا . كانت الفرنسية لغة أساسية في المغرب العربي في حين كانت البربرية لغة الأغاني .. في الفيلم تجد اللغتين ؟ إنني أحاول إيجاد توازن بين البربرية والعربية والفرنسية .

تستطرد آسيا جبار في حديثها عن أثر الصورة — أو حسب قولها

سلطة الصورة — في الجزائر .. إنها سلطة مقربة ومادة للثقافة ، إنها تلعب الدور الذي كان يلعبه الاستعمار من قبل ، فالصورة تهيمن على الذاتية والهوية . الصورة التي تراها صورة أمريكية . الأمريكيين أهدوا الجزائر مسلسل «دالاس» كمكافأة للدبلوماسية الجزائرية التي ساعدتهم في طهران !

« ملايين من العائلات الفرنسية تشاهد القنوات الأوربية والفرنسية .. يتعلق أطفالهم بالشكولاته والجبن واللحيم .. وهي أسماء لا يجدها أطفالنا في الجزائر ، ولهذا يصابون بإحباط .. هناك أحياناً أفلام جنسية .. هذا المعنى يثير الأسوولين .. وإذا كان يقدم في التلفزيونات الأوربية في إطار ثقافة أوروبية .. فهو عندنا يؤدي إلى تصاعد الأصولية ..

ويدت أن أحدثك عن أفلام هامة عن لبنان .. التسجيل الطويل « آمال مطلقة » للثلاثي : اللبناني جان شمعون والفلسطينية مَيّ المصري اللذين كرمها المهرجان .. كيف صوراً علاقة حميمة بين

وهدمها .. لقد حطت ببرامج من
« السينما الإيطالية والبلجيكية ،
والفرنسية .. إلى جانب أفلام
لسينمائيين عرب في أوروبا ..
وسينمائيين زنوج في بريطانيا ..
الماندة كانت حافلة حقاً ، بحصاد
الجنوب والشمال .

صحلى لم يستطع إلا أن يكون
عشياً .. عشية هذه الحياة
العجيبة .. حينما تطلق زغرودة ..
ويحتفل بزفاف .. وسط الجدران
المهدمة .. وسواد الحداد ..
.. وأخيراً لم تكن أيام قرطاج
للسينما الأفريقية والعربية

انقراض الحرب الأهلية بين شابين
أحدهما مسلم والآخر مسيحي ..
ويثور السؤال لماذا حدث ما
حدث ؟ .. أو الفيلم القصير « ليس
فيه عسكر ؟ » للمخرجة اللبنانية
سامية ميخائيل . الذى يصور
المأساة اللبنانية من خلال فيلم

فصول

ترتيب العدد القادم من (فصول)

عدد خاص

شهادات لأربعة وأربعين كاتباً من مختلف أنحاء الوطن العربى ، ومن أجيال مختلفة ، حول
الإبداع ، والحرية والسجن والرقابة ، والتقاليد الأدبية والاجتماعية ، يقدمون تجاربهم مع
السلطات الأدبية وغير الأدبية ، مجسدين صورة شاملة لأوضاع الوطن العربى كله عبر نصف قرن .
اقرأ فى هذا العدد :

أحمد عمر شاهين
إميل حبيبي
خيري شلبي
سكوى بكر
شوقي عبد الأمير
عبد اللطيف اللعبي
لطيفة الزيات
محمد بنيس
مريد البرغوثي
نبيل سليمان

أحمد عبد المعطي حجازي
الفريريد فرج
حنا مينا
سميد سام
شريف حتاتة
عبد العزيز ملاح
خيري لبيب
محمد أبو العلا
السلاموني
محمود أمين العالم
مهدي الحسيني

أحمد إبراهيم الفقيه
ادونيس
حلمي سالم
رشاد أبو شاوور
سليم بركات
عبد الرحمن منيف
علي جعفر الحلاق
محمد إبراهيم أبو سنة
محمد علي شمس الدين
منوح عسوان
يحيى يخلف

إبراهيم نصر الله
إدوار الخراط
جمال الغيطاني
رافقت السويري
سليمان فياض
صنع الله إبراهيم
عبد النعم رمضان
ليسانة بدر
محمد سليمان
مصطفى الكيلاني
نوال السعداوي

واقرأ أيضاً مقالات لكل من : فريال جيوري غزول / قصيدة السجن / بربار هارلو / من سجن النساء
كما تنفرد فصول بتشر : واثق مأكمة كتاب لوبيس عوشي (مقدمة في لغة العربية)

يصدر العدد فى ١٠ نوفمبر ١٩٩٢

ندوات وأمسيات شعرية على هامش معرض الكتاب العربي الثامن

افتتح هذا الموسم الثقافي بأمسية الشاعر هجازي التي شهدها جمهور واسع ضم عدداً كبيراً من الشعراء والكتاب والفنانين السوريين الذين تربطهم بالشاعر المصري صداقات قديمة ، وعلى رأسهم وزيرة الثقافة الدكتورة نجاح العطيل .

وقد ألقى الشاعر في جو شبيه بحفلات الأوركسترا قصائد مختارة من مجموعاته المختلفة ، ولأسميا الأخيرة ، وختم الأمسية بقصيدته « شلقي على سور المدينة » التي رثى بها الكاتب المصري فرج فودة الذي سقط برصاص الإرهاب دفاعاً

وتحدث فيها عن الانتخابات التي جرت أخيراً في لبنان ، ومحاضرة الدكتور عدنان البغبي عن أعمال التنقيب الأثري في سورية .



أما الندوات فقد تميزت فيها الندوة التي ناقشت وضع الكتاب العربي ، وشارك فيها الاستاذان اديب اللجمي واثقون مقدسي ، والندوة التي دارت حول الاحياء الدمشقية القديمة وشارك فيها عدد من المؤرخين والمعماريين وعلماء الاجتماع والادباء الذين استلهموا الحياة في دمشق القديمة كالكتاتبة المعروفة الفكت الإبليلي .

بدأ الموسم الثقافي الجديد في العاصمة السورية بمعرض الكتاب العربي الثامن الذي تحتضنه مكتبة الأسد كل عام ، وتنظم في إطاره برنامجاً ثقافياً يتضمن في الغالب أمسية شعرية كبرى بالإضافة إلى عدد من المحاضرات والندوات التي تناقش فيها قضايا الساعة الثقافية والعامة .

وقد تضمن برنامج هذا العام أمسية شعرية أحيائها الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي ، وعدة محاضرات كان من أهمها محاضرة الأستاذ طلال سلمان رئيس تحرير جريدة « السفير » اللبنانية ،

عن حرية التفكير .

وكانت مكتبه ، الأسد قد استضافت من قبل في موسمها الثقافي السنوى عددا من كبار الشعراء منهم عمر أبو ريشة ، ونزار قباني .

والجديد في الحياة الثقافية في سورية هو الاهتمام الواسع بالعمارة وأعمال التقيب عن الآثار وترميمها .

وقد استطاع المنقبون السوريون أن يواصلوا اكتشافاتهم في « تل سنان » الذي يقع إلى الشرق من

مدينة « جبلة » على الساحل السوري . وكانت « تل سنان » عاصمة لمملكة أوغاريت ، وورد ذكرها في النصوص المصرية التي عثر عليها في تل العمارنة — عاصمة اخنتاتون — كما كانت في عصر آخر مركزا هاما للإنتاج الزراعي وصناعة الزيوت وتصديرها مع الأخشاب لمر خاصة وشرق البحر المتوسط بشكل عام .

ويعمل الاثريون والفنانون السوريون أيضا لإحياء بحرة — نافورة — الجامع الأموي بدمشق ،

وكانت إلى منتصف الستينيات تتوسط صحن الجامع وتعلوها قبة خشبية تقوم على أعمدة من الرخام .

وقد أزيلت هذه البحرة بهدف الترميم وأعملت إلى أن شكلت أخيرا لجنة لإصلاح الجامع الأموي وإعادة البحرة إلى ما كانت عليه وهذا ما قامت به اللجنة وشرعت بالفعل في تنفيذه ، ومن المتوقع أن يكتمل المشروع في نهاية هذا العام .
(التحرير)



أصدقاء إبداع

للبلاد التي انتشرت
ثم مالت إلى الظل
تسأل الشمس
مالت إلى الشمس تسألها ..
من غمام
أمم .. والسلام
، تعقص الزئج مبتدئة
ثم تعقد ليلاً
على جبهة من حطام
.. ويأتي النيام
فلا يجد العش
، يأتي الحنين
فلا يجد الإثني .. يحل
نحو القليب الذي انشغلت

معهم ، فيها من قصة الصديق قدر
ما فيها من أمل ، في أن يأتي يوم
يستطيع كل صاحب خطأ أن يقتله
إليه ويدرك موطنه ، فهذا هو بداية
المشوار الصعب الطويل إلى الإبداع
الشعري .

عرب وحنين
شعر عليل السيد عبد الحميد
(القاهرة)
لا تدع الغرب الشعر حتى تدع
الإبل الحنين
حديث شريف
مدن .. والسلام
أسبلت دثها / ذمنا

تعود (إبداع) لتلتقي بأصدقائها
من جديد مخصصة مساحة أكبر
للقصائد التي تنشرها تمية
للأصدقاء وتشجيعاً ، مقابل مكافأة
رمزية لكل قصيدة . وقد اخترنا
هذه المرة خمس قصائد للأصدقاء
الشعراء وعلال السيد عبد
الحميد ، و «صباحي يس»
و «سلمي نفادي» و «سلمية عبد
السلام» و «بهاء الدين رمضان» ،
ولاتزال لدينا قصائد أخرى كثيرة ،
سنوإلى نشرها تبعاً في هذا المكان ،
بدءاً من العدد القادم .
أما الأصدقاء الذين لاتزال
يقصائهم أخطاء لغوية أو أسلوبية
أو عروضية ؛ فلنا وقفة أخرى

عن سماه النجوم
لِيُنْقَلَهُ الشَّعْرُ غُرباً

.. ونخلأ
وعرشنا

، وإبهُ الموت
تَنْسِبُ أَنْفَارَهَا .. في العظام

يُضِيَعُ الشَّعْرُ حَتَّى
يُعَدُّ لَهُ الشَّعْرُ .. نَفْطاً

ونعشاً
.. ويُلْقَى عَلَى ضَبْطِهِ
الظلام

غَرْبٌ ، وَالسَّلَامُ .

الطبول

شعر : صبيح ياسين
(دول الإمارات)

إِنْ تُقَرِّغْ ١١ ؟
وقد باضت حمائمنا على -

ماسورة - الدفْع
ومَهَرُ النار قد خارت به الأربع

لَنْ تُقَرِّغْ ١٢ ؟
فلا الأفراس سامعة ، ولا خيَالها

يسمَعُ



رايتُ سيرفنا الخرساء قد
صدَّيْتُ ...

وماعادت تُحاكِينا
سمعتُ خيولنا العرجاء تَبْكِي ..
خلف وادينا
وعَيْنُ الشمسِ فوق رؤوسنا تَدْمَعُ



وقفتُ هناك قُرْبَ مَآذِنِ الْقُدْسِ
أَرَأَيْتَ دَمْعَ الشَّمْسِ
أَسْأَلُهَا :

مَتَى تُقَرِّغُ ١ ؟
مَتَى خَيَالها المَطْعُونُ مِنْ غَيْرَانِهِ
يَرْجِعُ
فَتَنْهَيْفُ بِي :

طَبُولُ النَّارِ لَنْ تُقَرِّغُ
لأن السيف فوق رقابكم يُشْرِغُ
لأن الرعب في أكبادكم يُزْدِغُ
وقد تُقَرِّغُ
إذا ما اهتزَّ عرشُ الليل ...
من جَنَاباته الأربع .

عُرَافَة

شعر : سامي نفاذى - (أسيوط)

عُرَافَة : راحلة عن المدن
تصل في سَلَّتْها النُبُوَّةُ
وفي الفضاء تطلُعُ الزَّمَنُ
شفافة : كالعلم والطفولة
رفرافة : جناحها ارتعاشه الألم
عُرَافَة : تحملها الطفلة في بسمتها

لكنها حين الرحيل عن شوارع
الغروب
حين تزيح عن طريقها دُخانَ فكرنا
وعورة القلوب

من يستطيع أن يمنحها عن سيرها ؟
حيث لدى في جولها تميمه
وصمتها دروب
عرافة : تفصل حُلُكَة الفضاء

بابئسمامة الجياح
وتجعل السماء جذوة
حين يمن الدمع في الضياح
عرافة : تُخرج من أصابع الندى
حكاية كالوردة المبتلة

لكنها حين ترى الشقشقة الخضراء
نازلة

تشق صدرها
وتدرك الأفلاك والفصول
تولد من جديد
في نبضة المكاشفة
عرافة : ماذا تقول اليريم
عن طالعا ؟

ونحن نعمل الكسوف والخسوف
إلى قبرينا
عرافة : ستتروك العرافة
تعتزل المسير
وتهجر الفضاء والأهوار
ويحترق هذا التراب
في الخرافة

أحيانا

شعر: سلمية عبد السلام

يتشكّل حزنى ..

يأخذ شكل الضوء الآن ،

يحيط بكل دوائر ألقى !

أحيانا .. يبدو وجهاً مبتسماً

يلوّن الذعر !

أحيانا أخرى ..

يبدو طيراً يتعقبنى !!

.. يحجب على ضوء الشمس

ونور الفجر

، أحيانا ..

يبدو قبضة ..

.. تضغط فوق كيانى ،

تلقى فى ردى أحيانا ،

يُتلوّن حزنى

أحيانا ..

يبدو مثل حنان الأم !

أو يتوهج ..

مثل دموع الحلم

أو يتحوّل قُباً برياً ..

ينهش جسدى .

يكبر حزنى — أحيانا —

.. ويصير بحجم الكون !

انبش فى أرضى ..

أبحث عن مله يدئ هواه

أحيانا .. أعجز عن فهمى !

هل كان وريدى يحمل حزناً ؟

أحيانا ..

المح نورا ..

، اعدو ..

ابتخط بين

ضباب !

كل الكلمات عذاب ..

يحشو حلقى وجراحى ،

يفزوينى ..

ينهش غفوى .. ويسيل نزيل

جنونى

أَتَهَجَّى .. رمل الوطن

شعر: بهاء الدين رمضان

(طهطا)

● (ميدان المحطة)

سيهاجر النزف

امتداداً لى على كاس المسافر

لا البلاد تقض رغبتنا

ولا الريح استطلت

فوق حزن النسوة المنثور فى طهطا،

قطار قادم — فى وحشة —

والليل يطلق جرحه لـ «رفاعة

الطهطاوى»

ويدخن السيجار

مكتنّاً برائحة النهاية

لا المدارات استكانت فى الحذاء

ولا القصائد تستكين

● (نزف)

... مطر يخالط مسكنى بعد الظهيرة

... والعصافير التى انكثأت

على جرح النوافذ

تنقر الحلم المخرّج بالمدينة

... والغضاء يئن تحتى

تنصب روى فى الشوارع

ربما تشتاق دفء الورد

والشعر الحديث ، فاقرا :

«ابن الفارض ... المتواليات ...

اية جيم ... الابيض المتوسط ..

مدينة بلا قلب ... مفرداً بصيفة

الجمع ... ليجت ريق البحر ...

«...The Waste Land»

ويبدأ الاسفلت يدخلنى

يعاتب شهرتى

حتى أطاردنى مدى

بين الكتائب ..

والجنون

● (ابو القاسم)

مدد

يعدّ على امتداد الروح

مذنة ونياً

فى اكتمال العاشق الصوفى

تشعل ساحة الذكر انفجاراً

بالفناء وبالنساء

يجيئنا زغب الطيور

مدججاً بالنار
والطمي المَحْتَر

يبدد الجسد النجيل
دخانه بالأغنيات :

لو كان لي قلبان
لو كانت تشاظرني البنات الجوى
لو كان ..
ل ..
و ..
...

● الأصدقاء : حسنى عبد
الحميد (النيا) وخالد الشورى
ومحمد ربيع هاشم وعلى أبو
القاسم (الفيوم) وعبد الرحمن
كنوان ومحمد الزاهر (المغرب)
ومحمد حلمى هجمل (المنصورة)
وعايد عاطف جرجس وشكرو
محمد أبو السعود ومحمد حسن
عبد القادر (الأسكندرية) ونوبى
أبو زيد (أسيوط) والنوبى خضر
(ارمنت) وعاطف رمضان ومدحت

عبد الراضى (القليوبية) والسيد
سعد سلامة (كفر الشيخ) ورضوان
نصرى (المنيا الكبرى) ومحمد عبد
القادر السبع (قطر) وشريف
عطية وخالد أحمد كامل (القاهرة)
وإيمان محمدانى (السودان)
ومحمود السعيد (الأقصر)
ومحمود فتحي مسلم (البيبا)
وهشام عبد العزيز ومدوح
سلم السعوى وسعيد إبراهيم
محمود ؟

— تخلو قصائدكم للأسف من
المقومات الفنية الأساسية للكتابة
الشعرية ، وليست هناك طريق
لاكتساب هذه المقومات سوى
الاهتمام بالقراءة الجادة المنظمة
لأعمال الشعراء الكبار المعروفين ،
مع التركيز على اكتشاف ما فيها من
تشكيل لغوى وبناء إيقاعى ،
ولا نستطيع إلا أن ننصحكم —
حالياً — بترك الكتابة إلى ما بعد
المعيشة الواعية لهذه الأعمال ،

مع الحرص على إتقان الكتابة
بصفة عامة أولاً ، قبل الانتقال إلى
مرحلة الكتابة الشعرية .

— الصديقة الشاعرة / صباح محمود
في قصيدتك (ندم) مادة شعرية لم يكن
يتصورها لكن تصبح قصيدة بالفعل سوى
عدم الإلمام بأصول صناعة الشعر ، ولك
تحتاجين - إذا كنت مستعدة حقاً للسهر في
هذا الطريق العذب الصعب - إلى كثير من
الصبر والعرق ، قبل أن تبوح لك هذه
الصناعة المعقدة بأسرارها .

— الصديق الشاعر / خالد على الشورى

قد يكون ما أرسلته إليها الصديق كتابة
جيدة ، إذا ما أخذناها على أنها مجرد خاطرة
تعبّر عن عاطفة حقيقية جاشئة ، ولكن
الشعر ، والفن عامة ، ليس مجرد تعبير عن
المواطف والانفعالات ، وإلا لهان الأمر ،
ولاصبح للجميع شعراء ما دام الجميع
ينقلون يمشقون ويكرهون ويرضون
ويسخطون .

ويشتمل على ١٢٠ لوحة كاريكاتور من أعمال الفنان الشهيد، مع دراسة للفنان «الغبار» ومقابلة للاستاذة الدكتورة «رضوى عاشور». وتشتمل القائمة أيضا على كتاب جديد للاستاذ «صنع الله إبراهيم» بعنوان (التجربة الانتوية).

● وقع اختيار الشاعر الفرنسى «اندرية فلتر» على مجموعة قصائد للشاعر المصرى «عبد المنعم رمضان» لكى ينقلها إلى اللغة الفرنسية ويقدمها إلى القراء فى فرنسا. وفى الوقت نفسه، يصدر عن الهيئة العامة للكتاب خلال الشهر القادم، الديوان الثانى للشاعر «عبد المنعم رمضان» بعنوان (الغبار).

الشعب) الأستاذ الدكتور «على الراعى» (بعد أن يبدأ الإضراب) للأستاذة «فريدة النقاش» و (من أوزاق الرقص والقبول) للأستاذ «فرووق عيى القادر» كما تشتمل أيضا على ثلاثة دواوين شعرية هى : (إيقاعات فاصلة النمل) للشاعر «محمد عفيفى مطر» و (لائل إلا النمل) للشاعر «حسن طليب» و (فقه اللذة) للشاعر «طهى سالم». وتشتمل كذلك على رواية (حجارة بوبيلو) للأستاذ «إسوار الخراطة» وعلى مجموعة قصصية بعنوان (السرائر) للأستاذ «منقصر النقاش». ومن بين هذه الإصدارات كتاب عن الفنان الفلسطينى «ناجى العلى» بمناسبة ذكرى استشهاده الخامسة، يصدر هذا الكتاب تحت عنوان : (ناجى العلى فى القاهرة،

● الكاتب الإيرانى «محمود اسعدى» رئيس تحرير مجلة «جهان» - أى الدنيا - زار مجلة (إبداع) الشهر الماضى، واجتمع بأسرة تحريرها بهدف التعارف والتبادل الثقافى، وكان من أهم نتائج هذا الاجتماع، الاتفاق على تزويد (إبداع) بتقرير ثقافى عن النشاط الإبداعى المعاصر فى إيران، وترجمات لأهم النصوص الشعرية المعاصرة، بما فى ذلك نصوص الشعراء المعارضين للحكومة الإيرانية.

● تستعد دار (شرقيات) خلال هذا الشهر، لالنتهاء من الدفعة الثانية من إصداراتها المتميزة، وتشتمل هذه الإصدارات على طائفة من الكتب النقدية من بينها (مسر



للمع



فن الرواية : محور نظري وتحليلي .

٣ فصول من روايات مصرية لم تنشر .

رؤية نقدية للكاتب : عبد الحكيم قاسم .

١١ مقالة في كتاب أميركي عن نجيب محفوظ .

فتدس غانم يعترف .

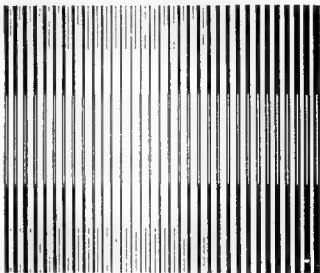
روايات ومسرحيات عربية لم تكتب بعد .

العدد الثاني عشر • ديسمبر ١٩٨٢

المجمع



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

رئيس مجلس الإدارة*

أحمد عبد المعطى حجازى

سمير سرحان

نائب رئيس التحرير

سليمان فياض حسن طلب

مدير التحرير نصر أديب

المشرف الفنى نجوى شلبى





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكتاب ٧٥٠ لفسا - قطر ٨ ريالاً قطرية - البحرين ٧٥٠ لفسا - سوريا ٤٠ ليرة -
لبنان ١٥٠٠ ليرة - الأردن ٧٥٠ دينار - السعودية ٨ ريالاً - السودان ٧٣٥
لشما - تونس ٢٠٠٠ مليم - الجزائر ١٤ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٢٠
ريال - ليبيا ١٠٠ ليرة - قطر - الإمارات ٨ درهم - سلطنة عمان ٨٠٠ بيسة - غزة
والقصة ١٠٠ سنت - لندن ١٥٠ لفسا - شهر بيسة ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ١٢ جنيه مصرياً شاملاً البريد
وتنسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد ٢٨,٧ دولاراً للهيئات
مضافاً إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
وأمریکا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالي

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور الخامس - ص :
ب ٦٢٦ - تليفون ٢٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل ٧٥٤٢١٢٠ .

الشن : جنيه واحد

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتقزم بنشر ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المبدع

السنّة التاسعة • ديسمبر ١٩٩٢ • جمادى الآخر ١٤١٣

هذا العدد

٦٢	عيد الرحمن أبو عوف
٦٨	البلدة الأخرى لإبراهيم عيد المجيد حسن خضر
٧٢	الرواية العربية الجزائرية - عبد الفتاح عثمان
٨٠	آمال فريد
٨٧	الرواية الإنجليزية المعاصرة - ماهر دلفيق فريد
٩٦	تأنيق الضائع - سامية الجدري
	الفن التشكيلي
	الجباليخني .. وداها
	المقابلات
١٤٣	هنداء عبد الفتاح
١٤٦	خالد حجازي
	مكتبة أبداع
١٤٩ ..	شمس الدين موسى وآخرين
١٦٠	س . ا .
	تحقيقات
١٦٤	شريعة الشمالان
	الرسائل
١٦٥	أحمد مرسى
١٧١	اندرا براميم
١٧٥	زياد أبوليين
١٧٨	
١٨٠	

٤	أحمد عبد المعلى حجازي
	حوارات
٨	مع لقى غائم
	الشعر
٩٨	طاهر القنفس
١٠٣ ..	فرقرة المسقوط
١٠٧	أبو نواس
١٠٩	مهر البراج الرخو
	فصول من روايات
١١٣	إدوار الخراط
١٢٢	جمال الفيضاني
١٣١	أحمد الشيخ
	الدراسات والمقالات
	(محور عن فن الرواية)
١٣	حسن الجرج
١٧	وغليلة الوصف في العمل الروائي نعيم عطية
	الروايات والمسرحيات العربية
	التي لم تكتب بعد
	بيير كاكيا
٢١	ت : أحمد الخطيب
٢٩	صلاح فضل
٢٨	عبد الحكيم فاسم
٤٧	نبيل علي
٥٣	حسن البنا
	الأسلوب السينمائي في الرواية
	الإنسان والخلقة
	د ذات - صنع الله إبراهيم
	الجواد ذو البسمة الغامضة

أمام محكمة القراء !

انتهى العام . وإذن فقد حان يوم الحساب الذى التزمنا فيه بالمثل أمام محكمة القراء ، ومعنا كتابنا المنشور نقرأ فيه ما أنجزناه ونعترف بما لم ننجزه بعد .

لقد وعدنا فى أول هذا العام بمواصلة العمل لرفع مستوى المادة المنشورة . وبمضاعفة التوزيع ، وبإصدار المزيد من الأعداد الخاصة . وقد أنجزنا أكثر ما وعدنا به . فقد وصلنا الارتفاع بمستوى ما ننشره إبداعاً وتقداً ، وجعلناه أكثر تنوعاً وشمولاً وتوغلنا به فى مناطق كانت محرمة أو شبه محرمة من الأسئلة والإجابات . هذه شهادة ادعو القراء لمناقشتها والتعقيب عليها . وسوف ننشر فى الأعداد القادمة ما يصلنا من تعقيبات .

لم نتمكن حتى الآن من دخول عدد من الاقطار العربية فضلاً عن أننا لم ندخل أى بلد أجنبى . والسبب دائماً هو قوانين الرقابة فى الخارج وقوانين التصدير فى الداخل . لكننا حافظنا على أرقام التوزيع التى وصلنا إليها من قبل ، سواء فى مصر أو فى الاقطار

التي ندخلها ، وهي معظم أقطار المغرب وبعض أقطار المشرق . ومازلنا نواصل السعي بالطرق الرسمية والجهود الشخصية أيضا لتذليل هذه العقبات .

أما عن الوعد الأخير ، فقد أصدرنا هذا العام ثمانية أعداد أو محاور خاصة في الذكرى العاشرة لوفاة صلاح عبد الصبور ، وفي الإبداع والحرية ، وفي الأدب العراقي المعاصر ، وفي تأبين فرج فودة مع محور خاص في العدد نفسه عن الشاعر الراحل محمود حسن إسماعيل في ذكرى ميلاده ، وفي الذكرى الأولى لوفاة يوسف إدريس وفي القصة القصيرة المترجمة ، وفي الحداثة وما بعدها ، وفي فن الرواية . وذلك مقابل عديدين خاصين في العام الماضي . وإن نعد بتجاوز هذا الرقم في العام القادم . وربما ملنا إلى أن تكون كافة الأعداد المفتوحة أرجح . أو أن تكون الكفتان متعادلتين لنحقق الإشباع بالعدد الخاص والتنوع بالعدد المفتوح . ومن الموضوعات التي نريد أن نعالجها في أعدادنا الخاصة القادمة : الشعر الأجنبي المعاصر ، وقضية العمارة أو قضاياها ، والتراث القبطي ، والحركة الأدبية خارج العاصمة ، والأدب المصري المكتوب بالفرنسية والإبداع السينمائي ، ونحن ندعو كافة المبدعين والباحثين والنقاد لموافاتنا بإنتاجهم الجديد في هذه الموضوعات .

نحن مجلة أدب وفن ، وهنا الأول هو الجمال . لكن لنا رسالتنا أيضا ، ورسالتنا هي التنوير . وهل يمكن الفصل بين الجمال والنور ؟ إننا لا نرى الجمال في الظلمة . ولن نستتير إذا لم نستحسن .

في عصر النهضة ارتبطت نهضة الفنون الجميلة بنهضة علم التشريع الذي كان محرما في العصور الوسطى كما كان التشخيص محرما أيضا في الفن . وقد عاد التشريع والتشخيص معا للازدهار حين عاد الإنسان إلى الاهتمام بجسده الذي ظل مقموعا منقيا محترقا معذبا طوال العصور المظلمة .

وإذا كان الفن إبداعاً وحرية فهو التنوير بعينه ، سوى أن التنوير له وجهه المفكر . وسدنته هم الفلاسفة والمصلحون ، ووجهه الجميل وسدنته هم الأدباء والفنانون . وقد اجتهدنا خلال هذا العام الذى انقضى أو كاد في أن نجتمع بين الوجهين ، أعنى بين الفن والرسالة . وقفنا بصلابة مع حرية الفكر ، وحاربنا العنف ، وبيننا خطر الرقابة الدينية على الأعمال الفنية والمصنفات الفكرية ، وقضنا الوشاية ، ودعونا للحوار . والتنوير عندنا ليس مجرد شعارات نرفعها ونتباهى بالدفاع عنها ، وإنما هو ضمير نرعاه وسياسة نمارسها ممارسة فعلية في الاحتفال بكل التيارات الفكرية والتجارب الإبداعية وإتاحة الفرصة أمام الأجيال للاتصال والتفاعل . خلال هذا العام نشرنا لحوالى سبعين شاعراً عربياً أكثر من نصفهم مصريين . ومن المصريين كل الشعراء المعروفين بمقاييسنا ، وكثير من الشبان الموهوبين . والأمر كذلك بالنسبة للشعراء العرب الآخرين ، وهم يزيدون على خمسة وعشرين شاعراً بينهم عدد من النجوم وكثير من الشبان . ويستطيع القراء أن يرجعوا في معرفة الأسماء إلى الكشاف الذى سننشره في العدد القادم

في القصة أيضاً نشرنا أكثر من أربعين قصة وفصلاً روائياً ومسرحية راعينا فيها ما راعيناه في الشعر ، فالأسماء هنا أيضاً تمثل مختلف المدارس والأجيال والأقطار العربية .

أما في الفن فقد حرصنا دائماً على ألا يخلو عدد واحد من مقالات ودراسات وندوات ومتابعات في التصوير ، والمسرح ، والسينما ، وأحياناً في العمارة ، والخط ، والموسيقى ، والباليه . ولنا ظنى أن متابعات « إبداع » هذا العام تقدم صورة أمينة إلى حد كبير عن النشاط الثقافي المصرى في كافة المجالات .

أما الباب الذى نعتقد أننا تميزنا به فهو باب « الرسائل » الذى بدأناه فى العام الماضى . وقد قدمنا من خلاله هذا العام مجموعة من أهم الظواهر والأحداث الثقافية التى زودنا بها مراسلوننا ، وهم مجموعة ممتازة من الكتاب والفنانين فى أكثر من عشرين عاصمة عربية وأجنبية منها بيروت ، ودمشق ، والرباط ، وصنعاء ، وعدن ، والخرطوم ، و (فلسطين المحتلة) . ومن العواصم الأجنبية نيويورك ، ولندن ، وباريس ، وميدريد ، وبرلين ، ووارسو ، وروما ، وبراغ ، وكوبنهاجن ، وأمستردام ، ويكين .

وقد شجع نجاح هذا الباب مجلات أخرى على أن تحذو حذو « إبداع » .



كنت أريد أن أحدثكم أيضا عن المحور الخاص فى هذا العدد ، وهو عن فن الرواية ، لكن المساحة المخصصة لى محدودة بسبب وفرة المادة التى وصلتنا فى موضوع هذا العدد . وهو على كل حال بين أيديكم . أحب ألا يفوتنى هنا أن أشكر كل الذين لبوا دعوتنا للإسهام فيه ، فأرسلوا لنا ما زاد كثيرا عن طاقتنا ، وقد اضطررنا للاحتفاظ بعدد من المواد سننشرها فى أعدادنا القادمة .

وليكن عامنا الجديد أكثر تالفا وازدهارا .



فتضى غانم

يزداد إحساسى بالبحر كلما تقدمت بى السن !!

ارتبطت محاولتى الأولى فى كتابة الرواية بنزوعى الفطرى للقص . ونقل مشاعرى وتجاربى للآخرين . والمحاولات الأولى كانت استجابة لنداء داخلى أولرغبة غامضة ، أولدائه له ألوان كثيرة ، وتفسيرات لا حصر لها تختلف مع الزمن ، ومع السن ، ومع اختلاف التجارب . وأحياناً تكون التجربة أو الرغبة فى التعبير مجرد متابعة إيقاع - إيقاع يتردد فى الذاكرة أو فى الروح ، أو يكون استغراقاً فى سحر الكلمات والحروف ، أو اكتشافاً لعوالم مفاتيحها فى الكلمة ، أو فى صياغة الجملة ، أو فى الحرف ذاته .

وأذكر أثناء كتابتى لرواية « الغيب » .. أن الإنسان المفروض أنه يتحدث كان راقداً فى حقل على ظهره . وفى داخله حروف تتردد ، ويرى أصابعه ، وكأنها تداعب السحاب . وباستمرار كانت هناك ارتباطات تتغير وتتبدل فى كل ما يدركه الإنسان ، وكأنه وباستمرار فى بحر متغير وله أعماق غير محدودة .

ويبدو أنه كل ما تقدمت بى السن يزداد إحساسى بالبحر ، وأن هذا البحر لا يوجد له شاطئ . لكنى أشعر بالاستقرار نفسياً بعض الوقت عندما أجد أن مغامرة الكتابة مندفعة بذاتها وتتجدد بذاتها وبمعانيها عبر القراء ، وهو ما جعلنى - ربما - منذ وقت مبكر أرفض الأحكام التى تحدد المعنى أو تجمد الموقف ، أو تدخل الإنسان فى قالب ، أو تحول عملية القص إلى حبكة وغير ذلك كل هذا أصبح فى قناعتى عقبات تعطل انطلاق الكاتب فى رحلته إلى هذا المجهول أنها أشبه بقوى الإغراء التى تعترض المسافر حتى يحيد عن طريقة أو يتحرف عنه . هذه القوى تظهر فى اللحظات التى يحكم فيها

الإنسان على عمله من حيث موضوعه أو قيمته ، أو يحكم على شخصياته بتفسير محدد يعتقد أنه هو الصحيح . كل هذا يسلب المتلقى حقه في الرؤية المستقلة - السلمية - لذلك كنت أصر دائماً على أن الوصول إلى شاطئ الرواية ، لا يكون إلا من خلال عمل يساهم فيه الكاتب والمتلقى والنقاد ، وهم جميعاً في مراحل مختلفة يكملون العمل .

وخلاصة كل هذا - أنه لا بد من تواضع شديد ونحن نتحدث عن الكتابة .



منذ وقت مبكر ، ربما قبل أن أصل إلى الخامسة من عمرى - في اللحظة - التي بدأت فيها أحفظ القرآن وأتعامل مع اللغة والكلمات ، وأتعلم النطق الصحيح ، واستمع إلى شرح بعض الآيات عن طريق أحد أصدقاء والذى - لقد أفادنى هذا لأنه أطلعنى مبكراً على أشياء لم تكن تدرس في المدارس العادية مثل حروف القلقة ، والفية بن مالك ، وقصص القرآن وتفسيرها . كنت أحرص مناقشات في هذه الموضوعات وأنا طفل ، ولهذا ترسيت في نفسى ، وفتحت لى آفاقاً للحلم والتأمل . صور وشخصيات وكلمات وحروف سكنت نفسى الصغيرة ، مثلاً قصة سيدنا يوسف التى تبدأ بالف لام راء تعلمت من هذا أن الحرف أو الكلمة يمكن أن تستخدم دون أن يكون هناك معنى ندركه .

الأثر الثانى جاء عن طريق اللغات الأجنبية ، فلقد تعلمت الإنجليزية والفرنسية مبكراً ، وهو ما ساعدنى عندما دخلت الجامعة في السادسة عشرة . كنت أستطيع أن أتابع قصة لكاهى أو هكسلى على سبيل المثال كان لذلك أثره الذى تنبهت له بعد ذلك وأنا أقرأ توفيق الحكيم الذى تحدث كثيراً عن العلاقة بين الفنون التشكيلية والتعبيرية . كما ساهمت في هذا أيضاً المجالات الأدبية مثل « الكاتب المصرى » لطف حسين التى اذكر أننى قرأت فيها كلمة « فاليري » المشهورة « إن جميع الفنون تزوج بعضها البعض » . وهو ما كان له أثره المهم ، مع ملاحظة أنى عندما دخلت هذا المجال كنت بما قرأته في التراث العربى إلى جانب القرآن طبعاً ، وما قرأته أيضاً للمفلوطى والرفعى وهو ما ساعدنى على عمل لقاء داخلى بين الأثر الغربى باللغة الأجنبية والأثر المحلى العربى . كان فهمى لكل جانب يساعدنى على فهم الآخر . مثلاً لم يفاجئنى النقد الذى يوجه للكتابة العربية بسبب المحسنات مثل السجع والطباق والجناس لأنى رأيت ذلك من قبل في الشعر الغربى الإنجليزى .

كان سهلاً على أيضاً أن أرى للتنبى في شاعر مثل « جون ميلتون » في فردوسه المفقود ، وهذا جعلنى لا أتورط في الحساسية المفرطة . ولقد دخل في تجريئى بلا شك - عناصر فكرية معاصرة ، مثل التجربة المرتبطة بإحياء الإسلام السياسى المتمثلة في كتابات العقاد وطه حسين وأحمد أمين وحتى الشيوخ حسن البنا الذى كان يلقى محاضرات مسموحاً بها في جامعة فؤاد الأول .

من ناحية أخرى كان على أن أخذ موقفاً فكرياً من النازية ومن الشيوعية ومن الليبرالية وحتى فترة الغليان التى سبقت ثورة يوليو ١٩٥٢ لم أكن وصلت إلى درجة ما من الاستقرار الفكرى ، بمعنى أنى

ذهبت إلى دار الاخوان ، وحضرت بعض اللقاءات ، وخرجت أفكر . وكانت لي صداقات مع الماركسيين أذكر أن واحداً منهم كان يملك مكتبة ضخمة أهذاها لي قبل هجرته . وكان لي صديق يهودي ويساري ، ومن أصدقائي الماركسيين من أصبح وزيراً بعد ذلك في عهد أنور السادات . . . ورغم ذلك لم أصل مع هؤلاء إلى قناعة . وهذا ما عرضني لأزمات فكرية مع أصدقاء مثل محمود أمين العالم الذي قال أنني أكتب أدباً أسود . لكن هذا لم يقلل من تقدير له كشاعر وناقد ومفكر .

ثم جاءت تجربة « جمال عبد الناصر » ولا شك أنني أنحزت لها ، لكنني لم أكن واقعاً تحت تأثير واحد . . . كانت هناك تفاعلات كثيرة حركت رغباتي في التعبير المتنوع عن أشياء لا تنحصر في رأي ولا موقف سياسي ، ولكن في طبيعة الحياة في المجتمع الذي أعيش فيه . ولم أجد أكثر من أن أتترك نفسي على سجيبتها وأكتب ، وهو ما عبرت عنه أكثر من مرة أثناء كتابتي لرواياتي وقصصتي . ولقد كان القلق يشمل الجميع وهم يواجهون هذه التأثيرات في المدارس الفكرية الوافدة ، وفي التراث العربي القديم ، وفي التيارات الحديثة التي كان يمثلها الجيل السابق . هذا القلق دفعني لكتابة عدة مقالات عن طه حسين قلت فيها إنه عقبة ضخمة في طريق القصة المصرية . في هذه المقالات استخدمت في نقد طه حسين عباراته التي كان ينفذ فيها مصطلحي صادق الرافعي إذ كان يقول إن أسلوب متعديني يدل على نقص أدبي وأخلاقي ، وقد استخدمت هذه العبارة وقلت إن قصص طه حسين تمثل نقصاً أدبياً وأخلاقياً بالنسبة للرواية الحديثة وطه حسين نفسه يقف عقبة في طريق الروائي ويتقصص من حركته .

وبسبب انحيازه لحرية التعبير والقلق المصاحب لها انتقدت التعبيرات النازية والفاشية الشائعة في استخدام اللغة ، وكان هناك صراع فكري بين أحمد أمين ، وعبد الوهاب عزام ، وهو استاذ لغة أصبح سفيراً بعد ذلك . وكان عبد الوهاب عزام يرى أنه لا بد من تعليم اللغة العربية القديمة حتى المهجورة منها . وكان يرفض محاولات تبسيطها أو تقريبها من اللغة العامية حتى ينشأ التلاذيم متعددين على ما في اللغة من جدية وأصالة وتبالة وصرامة ، لكن أحمد أمين وقف ضد هذا الرأي ، وقال إن اللغة كائن حي وتعبير عن الناس ، وليس من المعقول أن أكتب جملة مثل « رعت الأبل السعدان » إذا أردت أن أقول إن السيارة تزودت بالبنزين لأن البنزين بالنسبة للدكتور عزام انحراف وتخريب للغة ، ولأن العرب كانوا يقولون إن الأبل ترعى السعدان ، ولذلك يجوز لنا أن نقول إن السيارة رعت السعدان .

وبالطبع كان لي موقفى المحدد من هذه الأفكار الأدبية التي تذكرنا بالنازية ، وهو ما ظهر بوضوح في رواياتي . . . وإذا فتحنا الباب للمصادر الفكرية ونحوها فلن ننتهي ، لأن هذه المصادر ما زالت تؤثر في وتفاعل في نفسي حتى الآن . كما أن العالم يتطور ، وهذه التطورات أيضاً تؤثر فينا . ونفرض تعبيرات أدبية وسياسية جديدة . وقبل أربعين عاماً كان الزعيم البريطاني « تشرشل » يستشهد بشوشور وشكسبير . أما « بوش » فقد كان يستشهد « بدجالجو » بطل اليسبول في أمريكا .

هذه هي التطورات التي تحدث في لغة السياسة ، ويوجد ما يمثلها في لغة الأدب ولغة التعامل اليومي ، وهذا هو ما يحدث باستمرار ، وأذكر أن « هكسل » كان يقول أن كلمة « خدمة » كانت تستخدم حتى بداية القرن العشرين للتعبير عن الصلاة في الكنيسة - القسيس يقدم خدمة يوم الأحد . والذي حدث في القرن العشرين أن كلمة خدمة تحولت إلى « بقشيش » .

فالكلمات تتغير وهذا جعلني خلال العام الماضي كله في حالة من القلق والدهشة والمتابعة والمراقبة لهذه التحولات الجذرية للكلمات والحروف ودلالاتها ، ولا أتصور أن ساكب أي عمل جديد في القريب العاجل ، فلابد أن استوعب أولاً هذه التعبيرات المفاجئة وهذه التحولات السريعة في دلالة الحروف والكلمات ..



يتحدث بعض النقاد عن تأثير «بداريل» في روايتي « الرجل الذي فقد ظله » . والحقيقة أنني لم أقرأ رباعية الأسكندرية قبل كتابة الرواية ، والذي يقرأ العملين ربما لا يجد أية صلة بينهما . ولقد مضى وقت طويل بعد كتابة الرواية قبل أن أتصور أو أدرك كيف كتبت هذه الرواية .

ولقد بدأت كتابتها في أواخر ١٩٥٨ ، وكنت أتصور أن سأسميها « السلام » فهناك من يرغبون في الصعود الدائم ، ومنذ خمس سنوات كنت أشاهد بالفيديو فيلم « المواطن كين » وهو فيلم يقال أنه أحدث ثورة في عالم السينما . وتذكرت أنني شاهدت هذا الفيلم لأول مرة في نيويورك في يناير ١٩٥٦ . في إحدى دور السينما الصغيرة ، والذي حدث وأنا أشاهد الفيلم أخيراً في بيتي أنني اكتشفت أن الفيلم يتناول قصة كين الذي كان صاحب نفوذ في مؤسسة صحفية كبرى . وأنه يعرض شخصيته هذا الرجل الواسع الثراء الواسع النفوذ من عدة زوايا منها زاوية الوصي عليه أثناء طفولته ، وزاوية صديقه الذي لازمه في العمل الصحفي ، والعلاقة بينهما ، وزاوية زوجته الثانية التي دخلت حياته ، ثم انفصلت عنه . وسألت نفسي هل رسبت في اللاوعي عندي هذه الرؤيا من الزوايا المختلفة لهذا الصحفي ؟ وهل هي التي كانت وراء رؤيتي لعالم الصحافة في مصر ؟ الاحتمال كبير ولكني بطل تأكيد لم أكن واعياً به .

واعتقد أن مشاهدة فيلم « المواطن كين » من النقاد وقراءة الرواية في ضوءه ربما تشير إلى علاقة بين العملين . والتأثر بالسينما الجيدة ظاهر في روايتي ومقبول بالنسبة لي . وأذكر أن « فرانسو موريك » كان له حديث يقول فيه عن رواية له : لقد جاءت فكرتها أثناء مشاهدته فيلمًا فرنسيًا في إحدى القرى .

وفيلم عودة « أورفيوس » لجان كوكتو - محاولة العودة من العالم الآخر - ربما يكون قد ساهم بشكل ما في صناعة روايتي « الأفيال » . ومن الصعب الجزم بأي شيء في هذا العالم الذي لا منطق له ...



أما عن شخصية « الفهي » في روايتي الفهي ...

فحين أأمل علاقي بشخصيات روايتي أجد أن بيني وبين الغنى علاقة حميمة جداً ، ودرجتها يمكن أن تتحدد بالإشراف أو الوقوف على حافة المستحيل ، وكتابة هذه الرواية تمثل نوعاً من المحاولة للدخول في المستحيل المحرم عليّ ، الآخر أن يدخله .

أما عن « يوسف » في الرجل الذي فقد ظله ...

باستمرار كان يوسف بالنسبة لي مثل الصياغة التي تجمع بين الصدق والكذب ..

وزينب في رواية زينب والعرش ...

لا أرى أنها رمز كما يقال ، وهي امرأة من لحم ودم ، وإذا كانت .. تمثل مصر عند بعض الناس فذلك ناتج عن التحديدات التي واجهت « زينب » ، وهي تحديدات وظروف مصرية . يعني هذا أن زينب تكشف مصر ، وليست رمزاً لها بأي حال .

أما « تو » في حكاية تو ..

ففي اعتقادي أنه تعبير عن الاستفزاز الذي أثارته في داخل عدة حكايات سمعتها عن حوادث التعذيب في المعتقلات وأشدّها تأثيراً حادث « شهدي عطية » .

ومن الأشياء التي ساعدتني في صنع الرواية أني استمعت لقصاويل ما وقع من بعض المسؤولين عن السجون في فترة التعذيب ، وذلك بعد أن أحيلوا إلى المعاش وأخذوا يراجعون أنفسهم . وهذا ما جعلني أتصور بسرعة شخصية اللواء « زهدى » .



في العدد القادم من ابداع

محور خاص بعنوان (المرأة تكتب) بالإضافة إلى بعض المواد الأخرى الخاصة بالفن التشكيل بمناسبة انعقاد بينالي القاهرة الدولي في منتصف هذا الشهر .

الرواية القصيرة آراء في تحديد المصطلح

القصيرة». «و هناك آراء تعطي منزلة (منفردة)
للاشكال الأدبية ، التي تقع بين الأنواع الفنية النثرية
المعروفة . وقد ظهرت هذه الآراء باللغة الإنجليزية ، في
دراستين حديثتين ، هما : « غاية القص في الرواية
القصيرة لجوديث لايبوفيتس Judith
Leibowitz ، و « الشكل الرواية القصيرة الحديثة ،
لمرى دويل سبرينجر : Mory Doyle Springer (Forms of The Modern Novel)

تقول لايبوفيتس : « نفترض هنا أن كل نوع
قصصى له طرق تطوّر خاصة به .. ويعنى ذلك بصفة
عامة أن اختيار الرواية لهايتها يختلف عن اختيار
القصة القصيرة لهايتها ، وذلك لأن الهدف القصصى
للرواية هو التوسع بينما هدف القصة القصيرة هو
الإيجاز ، ولأن طرق أو أساليب الرواية القصيرة في
اختيار مادتها تختلف عن طرق النوعين الأدبيين

حينما نحاول تحديد مصطلح « الرواية
القصيرة » ، بعيداً عن مشاكل ترجمة المصطلحات ،
والخوض في مشكلات التراث الشائكة ، نجد أن هذا
المصطلح يعنى « ذلك العمل النثرى الفني ، الذى
يحقق التوازن الواعى بين الإيجاز الدقيق ، والتوسع
المطلق ، وهما العنصران اللذان يسمح بهما فن
الرواية القصيرة بشكل واضح ، وهو أن يستفيد
باحسن ما في القصة القصيرة ، والرواية معا من
عناصر ومقومات » . وبعبارة مختصرة هو : فن توسيع
الإيجاز . كما هو الحال في قصة كافكا « التحول » ،
وقصة، مكتولير « أغنية المظلي الحزين » .. على سبيل
المثال .

وهذا التعريف بالطبع يتفق ويغنى الأعمال ، التي
تختلف أحجامها عن القصة القصيرة من ناحية ، وعن
الرواية المادية من ناحية أخرى ، على حد تعبير هـ.رى
سكتلينهاور في مقاله المعروف « نحو تعريف للرواية

القصصيين الآخرين ، لأن هدفها القصصى هو :
« إيجاز الملمة » .

وتؤيد الناقدة نظريتها بأن تلتفت الاهتمام لما تسميه بالقائى الخلقى المكتوب من : قوة في التعبير . مع التوسع في السرد ، وذلك عندما يُنظر إليها على أنها انطباع جمالى شامل ، أكثر منها صورة بلاغية ، كما نجد في أعمال مثل قصة « أريكة الدمار » لهزرى جيمس ، وقصة « حارس القطار تيل » لجيرهارد هوبتمان ، وقصة « كثرمن » لمريمى ، وقصة « الكابيليا » لسيلون ، فنحن نجد فيها أن خاصية الإيجاز تتحقق بشئين هما : نظرة ثابتة حول موضوع واحد ، ولجمع المشاهدات البثائية . وتقول الناقدة لايوبفيتس : « إنه من العيث أن نعتقد أن الرواية القصيرة ، أو أى شكل أدبى آخر ممكن تعريفه بمجرد أن نلاحظ وجود طريقة فنية خاصة فيه ، فمثل هذه النظرة — كما تقول الكاتبة — تنقصها نقطة التفكير في الغرض ، الذى وراء استعمال بعض الطرق الفنية فيها ، فهى تؤدي بنا إلى فهم أهميتها النسبية ، أو قدرة التفرقة بين استعمالها وبين الغرض من استعمالها في سياق أدبى متنوع .

وبالمعنى نفسه الذى تكلمت به لايوبفيتس ، تصر ماري سبرينجر على أننا لا نجد خصائص مميزة في فن الرواية القصيرة ، وذلك عندما نركز اهتمامنا على أجزاء منفصلة من العمل الفني مثل : الحبكة — Plot — والشخصية — Character — والتعبيرات اللغوية — diction — ويدون أن تشير للطريقة التى يتفاعل بها هذا الجزء مع العمل ، الذى يتواجد فيه ككل . وكذلك بالنسبة لحجم هذا العمل .

ومن يتابع مجمل آراء ماري لويل سبرينجر حول الرواية القصيرة ، وبخاصة في فترة ما أسماه هنرى جيمس « ما بعد الرواية القصيرة ذات الشكل الواضح » يجدها تتميز أن تطلق الرواية القصيرة يتناسب بعض الأشكال النثرية ، التى كثيراً ما تجمعها أساساً فكرة جادة ، أو فكرة تراجيدية ، وقليل ما تكون فكاهية ، وإن وجدت الفكاهة فيغرض خدمة السخرية .

وفي هذا الفن الأدبى ، نجد أن الشخصيات ذاتها ليست هى اهتمامنا الأساسى ، لأن الشيء الذى يُعطى العمل شكلاً كلياً هو فكرة ما ، وتقول سبرينجر — كما قالت أيضاً لايوبفيتس — « إن التكرار الملح وعناصر أخرى غرضهما معا تقوية وتوسيع مجرى الأحداث ، وهما كثيراً ما يسيطران على فن الرواية القصيرة » .

وهوارده نيمروف (Howard Nemerov) يتفق أساساً مع الناقدين اللتين ذكرناهما ، رغم أنه لا يستعمل مصطلح « الرواية القصيرة » — أو « النوفيل » — ولا يحاول إعطاء نظرية شاملة مثلها . ومقاله المسمى « التكوين والقدرة في الرواية القصيرة » (Composition and Fate in The Short Novel)

يتناقص فيه الكاتب الصفاء الغريب الذى يوجد في الإيجاز البثائى في أعمال مثل قصة دوستويفسكى المسماة « مذكريات من العالم الأسفل » وقصة هافلير المسماة « بينيتو سبرينو » ، وقصة تشيكوف المسماة « قاعة السجن رقم ٦ » .

ويعتقد نيمروف أن هذا الشكل الفني لا يجب أن يعتبر شكلاً فنياً يجمع بين الرواية والقصة القصيرة ، ولكنه يجب أن يعتبر شيئاً مثل الشكل الفني الأزل

والمثال . وهو متصل بطريقة موحية بالتراجيديات القديمة ، فيما يخص بساطتها ، وحتى طولها ، ويتناول في الواقع موضوعات متشابهة .. وقد لا يقصد بديموف أن الرواية بما أنها أطول وأوسع فإنه ينقصها القوة التراجيدية فروايات مثل رواية « أنا كلرنيثا » ورواية « يود الغامض » ورواية « تحت البركان » . وأعمال أخرى تبرهن على عكس ذلك . ولكنه يبدو ، وبالتأكيد أن الرواية القصيرة ، وطولها المتوسط ، يعطيها القدرة على أن تعبر بقوة غير عادية ، عن نوع التراجيدية المثيرة للمعاطفة (Pathetic) — كما تسميها سبرينجر — وهو الشكل الفني الذي نجد فيه أن مصير بطل القصة ليس بطوليا ، ولا عديم الأهمية .

ويمكن أن نخلص ، مما سبق ، أن الرواية القصيرة أضحت — بعد هذا المشار الطويل الشاق — ضرباً أدبيا قائما بذاته ، استطاع أن يكتسب خصائصه العامة الخاصة به ، على أيدي فرسانه ، وقد تحدثت هذه الخصائص الجوهرية العامة في :

(١) فكرة جادة ثورية : تعتمد عليها الرواية القصيرة ، وتتخذها محوراً تدور حوله بهدف مجابهة هذه الفكرة فنيا ، وبلورة كل أبعادها الظاهرة والخفية وفقا لنسق يتواءم وهذا الشكل الفني .

(ب) وحدة انطباع كلي : وهذه الوحدة يحققها كاتب الرواية القصيرة من خلال تركيزه على أزمة واحدة لها ثرائها ومعناها دون أن تستغرقه التفاصيل ، التي لا ضرورة لها في بناء العمل أو سير أحداثه ، وهو بالطبع يعتمد في ذلك على ذكاء المطلق وفيلسفة .

(ج) الوصف الموجز : فكتيب الرواية القصيرة يعتمد فعلاً على الوصف الموجز الفاتل ، ويرفض تماما

تقدم الصور الوصفية « الاكتش » هادفاً من وراء ذلك خلق الإيجاز الموظف ، وحتى لا يُصَلب العمل بالتزحل .

(د) حرية الزمن : فنجد أن كاتب الرواية القصيرة يتمتع حقا بالحركة في امتداد زمني جر ، أكثر مما هو متاح لكاتب القصة القصيرة .

(هـ) اللغة الدالة المعبرة : تمتاز لغة الرواية القصيرة بلغتها الدالة المعبرة عن المواقف والأشخاص ، دون زيادة أو نقصان ، وقد تشكل اللغة في كثير من الروايات القصيرة جزءاً أساسياً في البناء الروائي ، وتتدخل في إطار التجربة الإبداعية ذاتها .

(و) نوعية خاصة من الأبطال : ففي الروايات القصيرة نجد أن مصير البطل ليس بطوليا ، ولا عديم النفع ، وإن القسوة وعمق القناعة ، اللتين تصورهما هذه الروايات تجعلنا نتجاوز الواقعة الواحدة ، التي هي من خصائص القصة القصيرة .

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن بوجاهة : ما السبيل انتشر هذه النوعية من القصص بهذا الشكل الملحوظ ، في هذه المرحلة بالذات ، وإذا ما حولنا تقديم إجابة عن هذا التساؤل ، الذي يشاكس أذهان الكثيرين ، فإننا نجد أن أهم تلك الأسباب تتركز في :

(١) طبيعة إيقاع العصر : فقد تميّز عصرنا هذا بسرعه المدهشة في التغير والتطور ، وأنشئت عشرات الطرق السريعة ، وهذا هو عللنا ، وقد تلاقت أحداثه تلاحقا يقطع الانفاس ، فضلاً عن فورات سياسية عارمة وتوترات مؤثرة ، ومن ثم كانت الرواية القصيرة إيقاعاً متلائماً مع ظروفنا المصرية ، المتغيرة ، والمتطورة دائماً .

(٢) الثورة التكنولوجية في وسائل الاتصال : فعائلنا المعاصر يعيش بالفعل ثورة تكنولوجية مذهلة ، في

من حياتنا .

(د) ازدهار الدراسات اللغوية : لا جدال أن الدراسات اللغوية المعاصرة قد حققت ازدهارا ملحوظا ، وأضى علم اللغة ، وعلم الدلالة ، وعلم اللغة المقارن علوما تتبعا مكثرا رفيعة بين علومنا المعاصرة ، بل أصبحت « اللغة جزءا لا يتجزأ من نسج العمل الإبداعي ، والتجربة ذاتها ، ولم تعد وعاء للعمل ، أو خارج التجربة ، وأضى القاص يبدع معتمدا على اللغة الموحية المحملة بالدلالات ، فلا نجد إسرافا في الوصف أو السرد » . وقد تناسب هذا الاستعمال اللغوي وبشكل الرواية القصصية وما تهدف إليه من إيجاز وتكثيف .

(هـ) رغبة المبدعين لخوض تجارب إبداعية جديدة . ففي الحقيقة أن الإبداع الأدبي الجاد ، ما هو إلا مقامرة جمالية ، على مستوى الشكل والمضمون

والجدة في الإبداع الفني تخضع خرقا للقواعد الخلاسيكية وتخضع مفاجأة المتلقي وإثرائه . كما أن الجدة في الإبداع ليست لها قواعد ثابتة حيال ما هو جميل وعظيم في الفن . إنما تقوم التركيبات الجمالية الجديدة ، التي تتضمنها رؤية الفنان الخاصة ، والتنوعات اللطيفة على الإيقاعات ، والوقع ذى الشكل المحدد ، والمجدد بمهمة خلق أنماط جديدة مطلقة الحرية منذ البداية ، من جميع القيود الجمالية والتقليدية ، وهي بذلك تنازع وتقوم الأنماط التقليدية للفن والأدب بغية خلق سُنَّة خاصة بها »

وهكذا كانت الرواية القصصية استجابة حقيقية لرغبة الإبداع ، ولروح العصر ، في أن معا .

وسائل الاتصال ، ويفضل هذه الثورية ، وما استحدثته من اختراعات كالترانزستور ، والليزر ، والأقمار الصناعية ، والفكس ، وما وفرته من سهولة الاتصال وسرعته بين الأفراد والشعوب ، صار هذا العالم قرية صغيرة ، وأصبح من المستحيل أن يعزل الإنسان نفسه عن أحداث العالم ومتغيراته ، فضلا عن وقوف المرء أولا بأول على تحولات العالم وتوجهاته ، ومعايشة مذاهبه وتياراته ، وهذه الحال طبعاً راحت تمارس تأثيراتها على شكل الأدب ، ومذائقه ، وإشكاليات إبداعه .

(جـ) ازدهار فن القصة القصيرة ومناقصته للشكل الأدبي الأخرى وهذا وضع كُتّاب الرواية الطويلة والمصحفة في مازق لا يحسدون عليه ، ومن ثم توجب عليهم التوجه إلى شكل الرواية القصيرة ، كمحاولة للخروج من المازق ، بل إنهم راهوا يزاوجون بين فن القصة القصيرة ، وفن الرواية ، مستجيبين في ذلك لروح العصر ، ولطبيعته المتغيرة .

فإن التقدم الذي أحرزته الدراسات النفسية ، وما حققته من ازدهار في عصرنا ، كان القوة المحركة لإنجاز دراسات قيمة في علم نفس الإبداع ، وبناء للشخصية ، ووضع أسس علمية جديدة تستقي جوانب العملية الإبداعية ، وتطور مقومات العبقريّة ، دون إغفال لروح العصر وانكساراته على النفس البشرية ، ولا يغيب عن بالنا هنا الجهود المشكورة في هذا الميدان للأساتذة : مصطفى سوييف ، ومصري حنورة ويحيى الرخاوي ، وألكسندر عبد الحميد ، ورومضان بسطولوي وغيرهم .

ومعا لا شك فيه أن هذه الدراسات النفسية الجادة قد ألهمت المبدعين والإبداع على حد سواء ، وساعدت بشكل غير مباشر على ظهور فن الرواية القصيرة في هذه المرحلة

وظيفة الوصف فى العمل الروائى

فيتوالى الوصف كما لو كان تدليلا على فكرة مسبقة . وفى روايات بلزك أكثر من دليل على ذلك ، فهو يوصف ديتزيويه ميرويه على النحو التالى : (إن استعراضا سريعا لسمات هذا الشاب يثبت كم كانت « زيلى » ، امه ، فخورة به عندما تراه ، كإن الطالب يرتدى حذاء ذا رقبة وسروالا أبيض من قمم إنجليزى ، ورباط عنق لمرن عقد بعنانية ، وصدرية جميلة لا تخطر على بال ، فى جيبتها ساعة مبسطة تقدل سلسلتها . كما كان يرتدى ريد نجوتا قصيرا من القممش الأزرق وقبعة رمادية . على أن حداثة نعمته كانت تقصص عنها أنوار ذهبية فى صدريته وخاتم ملبوس تحت القفاز الأزرق المصنوع من جلد الماعز .

وهكذا نجد الوصف قد أتى به هنا ليثبت معنى سابقا .. هو فكرة الأناقة وحدائقة النعمة .. ولكن ألا يحتاج هذا المنهج الواضح المؤلف تعليقا ؟ ألا غناه

كل شيء فى الحياة اليومية متعدد الجوانب . ويقدر الاهتمام بالشئ يقتضيه وصفه إلى ما لانهاية .. وتعيين الشئ بوصفه مادة استجلاء خصائصه عن كذب وهذا التحديد الضرورى الذى يتلمس به الاختيار يقتضى إنشئ الوجود الحتمى للمعنى . وعلى أساس من هذا المعنى يرسى أغلب الوصف المترتب عليه . فإن ما يلفت نظر جفرا إلى أو فلاح أو عاشق إلى منظر طبيعي ، وهو الذى يحدد المقومات التى توصف به ذلك المنظر . فبالنسبة للؤلؤ التضاريس هى التى تشكل الوصف ، وبالنسبة للثانى الحرث والمحصول ، وبالنسبة للثالث الأغصان والزهر ، ولهذا فإن العلاقة بين المعنى والشئ الموصوف هى علاقة متغفيرة ودائبة الحركة .

على أن المعنى يقضى فى كثير من الأحيان أيضا إلى إفقار الوصف .
يعمد كثير من الكتاب إلى الإفصاح عن معنى الوصف ،

للوَصف عن معنى ؟ هل من اللازم أن يتحدرو الوصف عن معنى مسبق ثم ألا يعد ذلك في هذه الحالة من العادات السيئة التي أثر بها هؤلاء على من جاءوا بعده ؟ إن الوصف يتحول في حالة عدم انزومه إلى ضرب من الحشو والإطناب ، أو على أحسن الفروض يصير مجرد زينة وزخرف . وفي النص الخاص ببلوك نجد أن الإشارة إلى الأزرار والخاتم كافية تماما للإيماء إلى ما يريد هؤلاء أن يوصله إليه ، بحيث يصبح مازاد على ذلك من تفاصيل لغوا ، لما فيه من إسهاب لا داعي له من ناحية متطلبات الوصف الفني .. بمعنى أن الوصف الفني ينبغي عن الإطناب ، ويحتاج إلى شيء من التركيز .

هناك نوع آخر من التصددع يصيب الوصف ، ونجده في حالة عكس الحالة السابقة . فإذا كان الوصف قد جاء بعد معنى محدد واضح في المثال السابق ، فإن الوصف الذي يُذف بإفصاح عن المعنى هو بدوره إفقار للوصف وتحويل له عن أداء وظيفته الفنية .. فلنقرأ هذه الفقرة من رواية بروج بعنوان (الخالد) : (وضعت قدمي في مكان هو على الأصح في فناء كان محاطا ببناء غير منتظم الشكل ويختلف ارتفاعه من جزء إلى آخر . وكانت ثمة قباب وأعمدة هي أجزاء من هذا البناء غير المتجانس ، وفي مقدمة السمات التي تميز بها هذا الأثر الذي لا يصدقه على استوقفتني معماريته التقليدية . لقد أدركت أنه سابق على البشر ، فهمت أنه سابق حتى على وجود الأرض ، هذا الأثر الباز « رغم أنه يثير الرعب عندما تقع العين عليه ، بدا لي أنه من صنع بئنان خالدين لا يحدهم الزمن .

إن المعنى المشتت في أرجاء الوصف يتجلى في معنى محدد يحاول الكاتب أن يوضحه عندما يقول (أدركت أن) و (فهمت أن) ولنلاحظ كيف أن هذا الإفصاح

للمعنى يوقف تدفق العبارة الوصفية . وعندما يتزايد هذا التدخل لإيضاح المعنى يصبح الوصف ممتهنا ومستدلا ، ويصير هذا الازدواج بين الوصف والشرح تزييدا لا طائل من وراءه في النص الروائي .

إن الوصف الروائي لا يعرف عدوا أشد خطرا من المعنى . أو بعبارة أدق من الرغبة في ألا يُفعل المعنى . إن الخشية من ألا يفهم القارئ المعنى من النص الوصفي ، أو بعبارة أخرى اللهفة إلى ألا يغيب المعنى عن النص الوصفي ، تؤدي إلى اختناق النص ومصرعه . ويبدو الاهتمام بالمعنى على حسب الوصف عند هؤلاء حينما يصرح في سياق الوصف بالسبب الدافع إلى انتقاء تفاصيل النص الوصفي ، أو عندما يقطع الكاتب جريان النص الوصفي بتعليقاته وتفسيراته كما في رواية بروج آنفة الذكر . ففي المثالين اللذين أوردناهما يبدو النص الوصفي بآليا هربا غاضت عن شرايئه نساء الحياة . ولكن ليس للإفصاح عن المعنى حد مقبول ؟ أي هل يمكننا أن نقول للكاتب ابتداء ، إنك يجب أن تقف عند هذا الحد أو ذاك في وصفك حتى لا تتمدى الوسط العدل للعلاقة بين المعنى والوصف ؟

لنعد إلى مثل سبق أن ضربناه ، وهو الحقل من خلال عيني العاشق ، إن المعنى خلف هذه النظرة يحدد كما قلنا المقومات الملموسة التي سيبنى منها الوصف : الأشجار المتدانية متشابكة الأغصان تتمايل على بعضها . وهكذا يكون وصف الحقل أخذًا وغطاء لا ينتهي بين خصوصيات الجوانب الموصوفة منه « أي الأشياء » وبين فكرة الحقل كمش للفرام وملأ للعشاق . على أن الارتباط اللازم بالحموس والمرئي يجعل نماء الوصف يبعد عن فكرته الموجهة حتى أن المعنى لا يكون إلا معنى مفترضا محتجبا

وراء التفاصيل الموصوفة ذاتيا فيها .

الوصف الخلاق :

اتجه بعض الروائيين المعاصرين إلى ما يسمى « بالوصف الخلاق » ، وتمسكوا بأن الوصف هو الذى يخلق المعنى ، وليس المعنى هو الذى يخلق الوصف . أو بعبارة أخرى يجب أن يتحدد الوصف من قِبل المعنى المسبق حتى يستطيع أن يتجذر حيوية ، ومن ثم يُجَلَّ أنصار (الوصف الخلاق) الكسافر محل المعنى . ويتقيدون « بإطار الرؤية » فحسب ، لإعطاء « بانوراما وصفية » تخلق هي في القارئ المعاني التي يستقيها من التفاصيل الدائرة أمامه . إن الرواية الجديدة قد خلصت إلى وجوب أن يعطى الوصف القدر المعلن فلا يكون المعنى إلا افتراضيا ، وقد ذهب آخرون من أنصار (الوصف الخلاق) إلى ما هو أبعد من ذلك .. إلى أن يكون الوصف لذاته .. أما المعنى فهو يستقى منه بعد ذلك . وبذا تتاح للوصف إمكانية أن يضع نفسه أمام (كافر) مرئى يلتقط ويسجل تفاصيله ودقائقه مثل عدسة الكاميرا . فهذه العدسة إنما تسجل ما تراه في إطار رؤيتها وصفا موضوعيا دون أن يكون لها شأن بالمعنى . فالجزئيات التي يتألف منها النص الوصفي لا تقتار تبعا لمعنى سابق . ويقتصر الوصف على ما بين الأشياء من تتابع . لكن يجدر بنا أن ننبه على أي حال إلى الفوارق بين البانورامية الوصفية وحركة الكاميرا . فهما كان عدد الجزئيات وتراكيبها فإن العدسة الدقيقة تلم بكل شيء تواجهه ، بينما إنه من المعروف أن الوصف مهما اجتهد فهو لا يستوعب الأشياء تماما ، بل هو يعينها الواحد تلو الآخر ويتابعها في روايتها ومواضعها من بعضها بعضا . ولكن يجب أن نلاحظ أيضا الخطوة التي يخطوها الوصف الخلاق متعبدا الوصف المرتبط بمعنى ، حتى لو كان هذا

المعنى مفترضا فقط ، ذلك أن الوصف الخلاق يرفض ما يجعل الوصف سهلا ، يرفض العناية بانتقاء الأشياء وتحميدها سلفا .

الوصف الخلاق . . وعين الكاميرا :

على أنه إذا كان الوصف الخلاق يتخلل عن اختيار الأشياء تبعا لمعنى سابق فكيف يحدث الاختيار ؟ يحدث الاختيار على أساس من كادر معين ، أو بمعنى أدق على أساس من تطلق معين للرؤية البصرية ، ولهذا أيضا فإن الروائي الوصف يتخذ مثل الكاميرا موضعا يصف منه ما تصل إليه قدرته البصرية ، ولا يستطيع أن يتعدى تبعا لذلك مدى البصرية ولهذا فإن الروائي الفرنسي كلود أوليه في إحدى قصصه ، وقد اتخذ موضعا في غرفة لا يتعدى بصره فإنه يعمد إلى وصف الخارج بتسجيل انعكاساته على زجاج النافذة المفتوح . والموضع الذي يتخذه الوصف في الواقع هو موضع ثابت لا حراك فيه كما أن الوصف لا يغير موضعه بسهولة ولا ينتقل من موضع إلى موضع إلا إذا كانت هناك ضرورة فنية أو حالة مجبرة تدعوه إلى ذلك .

ولكن الأصل في المنهج الخلاق للوصف ألا يصف الوصف إلا من خلال موضع بعينه يحاول أن يبينه منه عمله . ولهذا فإن كلود أوليه في قصته سائلة الذكر يفضل أن يبقى باب الغرفة مغلقة حتى لا يدخل كثير من مفردات الحياة المرئية فيزيد ما يجب أن يصفه تبعا لتزايد رعة الرؤية البصرية . ولكن مع بقاء الباب مغلقة فما زال (الكسافر) حائلا بالجزئيات التي تستدعي الوصف والتسجيل من عدسة الوصف حتى في الغرفة الضيقة التي حصر كلود أوليه فيها موضعه كوصف ، ويجب أن تنبه إلى أن الوصف الخلاق قد يصل إلى ابتداء عالم خيالي تخضع فيه الطبيعة لقوانين خاصة ، فتلمب الريح مثلا

كلها .. المادية والمعنوية معا .. كل أحزانه ومعومه
وأفراحه وبمته واعتصاماته .. وعلاقته .

مضى يتوقف الوصف وينتهي النص :

وعندما يبنى الروائي عمله على الوصف ، فعلى يتقضى
النص ؟ ينتهى النص عندما ينتهى الوصف – عندما يبدأ
المعنى ينتهى العمل . إن الوصف الخلاق (عملية
تحولات) فلا يصير النص الوصفى عملا أدبيا مرتبطا
« بمعنى مفترض » بل يصير « نبعاً للإلهام » فإذا بدأ
المعنى يتصل بالوصف قاصداً أن يعطو عليه ويسخره له
وجب أن ينتهى العمل الروائى . إن الوصف يجب أن يكون
(عملية تشكيلية) ، عندما تصل إلى اللحظة التى يتقلب
المعنى على متطلباتها الخاصة يكون مقصداً عليها
بالانتصار .. ويجب أن ننظر من ذلك إلى حقيقة أصولية
هى أن الوصف الخلاق ينبع كل لحظة من متطلباته
الشكلية ، أى من متطلباته كوصف غير تابع لمعنى ، أى
إن المعنى هنا أن يكون البداية التى ينطلق منها النص إلى
الوصفى ، وإن كان فى النهاية يلهم بالمعنى التى يعجز
عنها النص الذى يبدأ ويمضى مكيلاً بمعنى مسبق . إن
المعنى فى الوصف الخلاق يجرى .. أما فى الوصف غير
الخلاق فإن المعنى يبدأ مع البداية بحيث كثيراً ما يكون
الوصف تزييداً ولغوياً .

وهكذا يمكن القول بأن الوصف الخلاق هو :
(سيروية ضد المعنى) بمعنى أن الوصف والمعنى
لا يسيران جنباً إلى جنب وفى ذات الاتجاه فى النص
الخلاق ، بل هما لا يتلاقيان إلا فى لحظة أخيرة . وعندما
يصطدمان نتيجة إصرار المعنى على أن يكون له القدر
المعنى يختنق الوصف . وعندما يكون من الواجب على
الروائى أن يتوقف ، أى من الأفضل أن ينتحر النص على
أن يجد نفسه قد خلق خفياً .

بالأبواب ويظهر النور بالأشخاص . ولهذا أن الوصف
يخلق فى هذه الحالة عالمه الذى يتحرك فى أرجائه بلا عناء ،
فقد يحتمل أن ينزلق الكاتب إلى شبكة من الأوهام ليست
ذات وجود فى البيئة التى اتخذ فيها الوصف موضعاً .

وعلى ذلك فإن الوصف فى الرواية الجديدة يؤدى بمهارة
وحد حتى لا يتفصح المعنى منذ السطور الأولى . بل إن
القارئ قد يخيل إليه للوهلة الأولى أن المؤلف الروائى لم
يكن يقصد معنى ، ولكنه لا يلبث عندما يتفلفل فى النص
أن يكتشف أن الوصف الذى قصد لذاته واسترد بذلك كل
حيويته قد خلق معنى . وبذلك يكون الفارق بين الوصف
التقليدى والوصف الجديد كالفرق بين المرأة السهلة التى
تهب جسدها لأول قادم أو حتى لى عبر سبيل ، وبين
المرأة أصيلة المحند التى تحتفظ بكل فتنتها للرجل الذى
تحب .

الوصف الخلاق لا يفصل خيالاً النفس :

ما الذى يمكن أن نسجل هنا من تجربة الوصف
الخلاق ؟ إن الرؤية الموضوعية التى لا يمكن أن تسجل
سوى الظواهر الخارجية ، يمكنها وبدون أننى تراجع عن
بانوراميتها أن تبصر عن كل خلجات النفس وأطر العقل ،
من عواطف وأحاسيس وأفكار . فإن المادى يخفى وراءه
المعنوى .. والمعنوى لا يوجد مجرداً قط – أو على الأقل
بالنسبة للإنسان – فهو يكتسب على الدوام ظواهر مادية ..
وليست الظواهر الخارجية ظواهر بذاتها فحسب بل هى
أيضاً المرأة التى تنعكس عليها أكثر الدخليات والمعنويات
إيهاً واستتاراً .. إن خيالاً الناس بالنسبة للروائى تلتقط
وتُسجل أيضاً ، ولكن هذا الالتقاط والتسجيل فى الرواية
الجديدة إنما يتم من خلال مظهر الأشياء عندما تنعكس
عليها خيالاً النفس . فمن خلال وصف الأثاث فى غرفة
مثلاً ، يمكن للروائى أن يرصد لنا حياة ساكن هذه الغرفة

الروايات والمسرحيات العربية التي لم تكتب بعد *

شبهاته ؛ والمشكلات الهائلة التي تقع فيها أسرة بيضاء وأخرى سوداء عندما تحاولان عقد علاقة طيبة ؛ والحياة العملية للأعب جواف ؛ ومحاولات الأفراد للهروب من الريفية ، أو الموت المقترب ، أو الشعور بالذنب ؛ وعودة امرأة حركتها المدنية إلى مجتمع المدينة الصغيرة ؛ والمأزق الطريف الذي تقع فيه امرأة مشهورة بقدراتها في مجال الحُزْز ؛ ومُصَانَّة دماء تبدأ خطتها لإحلال السلام في العالم بقتل الذكور من البشر ؛ والتعزيز التدريجي لمجتمع على يد أحد المنتقمين بالحرب الفامرين ؛ واكتشاف صبي أخذ في النضج لشذوذه الجنسي ؛ واكتشاف مجرة تدمر مفهوم القريب والبعيد باعتبارهما تقيضين ؛ والحرب العالمية الثانية وماتالاما كما يراها انتهازي ياباني ؛ ويتألق قرار إحدى المجلات النسائية بنشر بعض الرسائل المثيرة لقارئاتها ؛ وجهود لاجيء

يمكننا تكوين فكرة عامة عن المجال المذهل للأدب القصصي المتاح أمام القارئ الأمريكي إذا ما تصفحنا عروض الكتب لصحيفة نيويورك تايمز . ففيما بين نوفمبر ١٩٨٨ ومايو ١٩٨٩ ظهرت — بالإضافة إلى المترجمات — روايات ، وروايات قصيرة ، وقصص قصيرة تتراوح بين الهاد والفكاهي عن تأثير إدمان الكحوليات على الأطفال ؛ والضفادع ككلة اللحوم ؛ وحركة الفنون والحرف في فنلندا القرن التاسع عشر ؛ وحب الحب التي تعطى الإشباع الجنسي ؛ والمشكلات التي تعاني منها أسرة مشهورة ثرية تعمل بالسياسة عندما يموت أكبر أعضائها بين ذراعي عشيقه ؛ واستاذ جامعي يؤدي به حديث مع مجهول إلى الشعور بعدم الأمان ؛ وجماعة من الشواذ يهلكهم مرض الإيدز ، والصراع بين احتياجات الإنسان لإلته عبيده ، والدافع لديه لكي ينغمس في

* هذه هي ترجمة الفصل العاشر من كتاب :

Pierre Cachin, *An Overview of Modern Arabic Literature*, Cambridge University Press, 1990, pp. 171-178.

هذا والمحصل المتوقع من قصص الحب ، والقصص البوليسية ، وقصص الجاسوسية المثيرة وروايات الوحوش الخرافية ، والخيال العلمي ، وقصص الحب التاريخية .

ومن نافذة القزل أن هذه الثروة الأدبية تنتمي إلى بلد كثيف السكان يتمتع بمستوى عال جداً من معرفة القراءة والكتابة، حيث ينشر أكثر من ٥٠ ألف كتاب ومئات من المجلات كل عام . وفي مقابل هذا ، فإن موارد الكتاب العرب لاتقبل المقارنة بأى حال من الأحوال . ومع ذلك فإنه من المفيد أن نبث عن فجوات في الأدب القصصى والدراما العربية ، وبخاصة لأن هذين الجنسيتين الأدبيين قد بلغا النضج .

وربما كانت أقل الملاحظات إثارة للدهشة هي أن الأدب العربى الحديث يكاد يكون كله عن العرب ، وذلك بالرغم من أن مسألة إلى أى مدى يصح هذا القول تعد أمراً جديراً بالملاحظة . وهناك ، بطبيعة الحال ، موضوعات ذات صبغة إنسانية عريضة ، وأعمال لاحصر لها يتم فيها تصوير شخصيات أجنبية أو حتى تقع أحداثها في أماكن أجنبية — مثل عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم (١٩٣٨) — والتي تدور في حقيقة الأمر حول تجربته الذاتية عندما كان طالباً يدرس القانون في باريس ؛ ولكن الاهتمام الرئيسى هنا هو إظهار مجالات المقارنة الثقافية . وأنا أعرف فقط رواية واحدة على مستوى عالٍ ليس لها علاقة على الإطلاق بالحياة العربية ، وهذه هي رواية طه حسين الحب الضائع العربية (١٩٤٢) وهي قصة حب غير سعيدة تحدث في تونس وتضم فقط أناساً فرنسيين .

يهودى المائى للتكيف مع الحياة في الهند ؛ والرعب الذى يستولى على زوجين إرهابيين سابقين عندما يتبعهما شخص يريد الانتقام منهما بعد سنوات من استقرارهما في حياتهما العائلية التقليدية ؛ والعداء بين جيلين من المهاجرين الصينيين ؛ ويظهر شخص يشبه المسيح في عصرنا ؛ وأفكار عامل في أحد المكاتب يريد تغيير رباط حدائه أثناء فترة تناول الغذاء ؛ وأسرة تدمرها العلاقات الجنسية بين المحارب ؛ وسوء تقدير كاتب ناطق يهرب مما يشقت ذهنه في المدينة إلى الحياة الريفية الهادئة ؛ وأعبة القوى بين الأب والابنة ؛ وجدوى ينحصر إلى حالة حيوانية من جراء الحرب ، والمشكلات التى يعانى منها الهاربون الروس إلى الغرب ؛ وعقول الأطفال الذين تُساء معاملتهم ؛ واكتشاف طفل يشعر بالوحدة للآلهة الإغريقية ؛ والمتاعب التى يعانى منها أطفال الأباء والأمهات الصم ؛ وورطة عشيقه مصلرع ثيران في مجتمع مكسيكى يتميز بعنف الرجال ؛ والجانب السىء للحياة في مدينة صغرى ؛ واليهود في ظل محاكم التفتيش الإسبانية ؛ وأسرة ذات أطفال عجيبى الخلقة ؛ والمشكلات التى يعانى منها شخص يتبع ربهما غذائياً ؛ وحسمة امرأة يهودية أمريكية مدللة عندما تتزوج من عالم تعتمد مترمت ؛ وتعد على ظهر سفينة للعبيد ، ومحاوله فتاة هندية مهجورة نشأت في أمريكا للاتصال بأماها الحقيقية ؛ وأسرة إنجليزية مقيمة في روسيا مقابل الثورة ؛ وروية مواطن أسود من جنوب إفريقيا لبنى وطنه ؛ وطلال يبلغ سن الرشد في زمن قصف لندن بالقنابل ؛ والنساء الرافيات اللاتى أصابهن الفقر في الجنوب الأمريكى عندما ينحدرن إلى الزواجر من الفلاحين المستأجرين ؛ وتتأسخ آلهة أفريقية خلال أعقاب مختلفة ؛ ومعركة لكسب حق الامتياز للتليفزيونى ؛ كل

ومما يثير الانتباه بدرجة أكبر هو شدة الأدب المكتوب لمجرد للتسلية ، إلا إذا اعتبرنا أن قصص الحب والروايات التاريخية تدخل في هذا الإطار . ويشترك العرب في التذوق المالى للقصص البوليسية وقصص الجاسوسية : وقد ظلت ترجمات رخيصة لمغامرات شريك هولمز وأرمين لوبين متداولة لفترة طويلة ، ويذكر الشاعر محمد الهميص (١٩٢٠ -) أنه قرأها في طفولته^(١) . كما أحطت علماً أيضاً أنه خلال العشرينيات قام مصري أصبح في طي النسيان الآن بتحقيق بعض الشهرة عن طريق حكاية قصص الجريمة والقصص البوليسية من فوق خضبة المسرح . ومع ذلك فإنه ليس هناك عربي صنع لنفسه اسماً ككاتب لهذا النوع من القصص . وإذا قلنا إن اللص والكلاب لجيب محفوظ (١٩٦١) تتميز على السطح بأنها رواية مثيرة فإن هذا سيكون قولاً سطحيّاً حقاً ، وذلك نظراً لأن أحداثها المتعلقة بالمحاولات غير المجدية لخنس سائح ، للانتقام من أولئك الذين أحس أنهم خانوه ، ومن بينهم زوجته السابقة ومعلمه السياسي في وقت من الأوقات ؛ وينتهي به الأمر مطارداً من الشرطة وكتلابها — لها مغزى اجتماعي وسياسي واضح .

ولإحد كبير فإن الشيء نفسه يمكن أن يقال عن الكتابة القوطية : إذ لا يبدو أن لحداً يقوم بها لمجرد الاحساس القوي التي تثيرها . وهناك عدد ليس بالصغير من القصص القصيرة التي تثير علناً غريباً وعنيفاً في كثير من الحالات ، والتي تبدو فيها القوانين التي تحكم حياتنا غريبة ، ولكن يستطيع المرء دائماً أن يقرأ الرمز فيها ، كما في قصة «القيس» لحد شكري (١٩٣٥) حيث نجد البشر الذين يتمرغون في القاذورات ويعطلون بعضهم البعض ويتنافسون مع كلب على الوصول إلى رغيف ملطخ

بالدم ، في حتى بشكل أوضح قصة محمد برادة (١٩٢٨ -) قصة اليد المقطوعة^(٢) حيث نجد أن الرجل المقتول هو نفسه القاص ، وتراض الرأس أن تسكت قبل أن يتم قطع لسانها^(٣) . وعلى النوال نفسه نجد كل قصص مجموعة عز الدين نجيب أغنية الفمية^(٤) حيث نجد ، على سبيل المثال ، مجتمعاً يثير الرعب لديه اقتراب جسم طائر لا يعرف كنهه ، ولكنه لا يزال بالآخرين بمجرد أن يتجاوزته الخطر .

وتبدو ذداء المجهول لمحمد تيمور (١٩٣٩) التي تدور حول مجموعة من المسافرين يقتلون أثر حبيب يعانى من خيبة أمل مأساوية مما جعله ينصرف إلى حالة من العزلة القاسية ، تبدو كمحاولة مبكرة لكتابة قصة مغامرات على غرار أسلوب سمير رايذر هشارب ، ولكن هذه أيضاً لم يلقها عدد كبير من الكتاب .

وقد أطلقت عجائب التكنولوجيا وإمكاناتها غير المحدودة شرارة بعض كتابات الخيال العلمي ، كما في أعمال مصطفى محمود ولكنها لا تنسم بامتياز ادبي كبير^(٥) . أما على أيدي كبار الكتاب ، فإنهم يطرقون الخيال العلمي فقط بشكل عرضي ، كما في حالة مسرحية رحلة إلى الغد لتوفيق الحكيم (حوالي ١٩٥٩) التي يتم فيها إطلاق رجلين إلى الفضاء ويهبطان على كوكب حيث تدمر الأرض بكل الطاقة التي يحتاجها دون بذل أى جهد من جانبها — والفكرة هي أنه بمجرد توفر الاحتياجات المادية للإنسان ، فإن القيم الفنية هي التي تثبت ثباتها .

كما لم تتم كتابة عمل قصصي حول إحدى الرياضات ، وذلك بالرغم من أن المنافسة بين فريقى الزمالك والأهل لكرة القدم في القاهرة من المعروف أنها

تثير انفعالات عظيمة ، واستخدامها تهللق الحكيم في بئك
الفلق (١٩٦٦) كخط مواز للانقسامات السياسية .

وقد كان للفكاهة حظ اوفر . أما (الفلوس) فبن لها
بأعاً طويلاً في تمكن المسرح التجارى من الاستمرار ،
واكتها لاكتسب مؤلفها المجد ، وحتى يومنا هذا فبن
بعضها يعرض دون ذكر اسم مؤلف المسرحية . ومع ذلك
فبن الكوميديا الوثيقة الصلة بالمجتمع قد أسسها في
تاريخ مبكر نجيب الريحاني (١٨٩١ — ١٩٤٩)^(٥)
وتبعه كتاب سياسيون ساخرون يتميزون بالجرأة
الشديدة . ويمكن للمرء أن يعطى مثلاً بمسرحية على
سالم (كوميديا اوديب) (١٩٧٩) التي يحاول فيها الملك
دون جدوى إقناع الجماهير المتعطشة للأبطال بأنه لم
يقتل وحشاً ضخماً ، أو مسرحية يوسف إدريس
(المخططين) وهو عنوان يتلاعب بالألفاظ لأنه قد يعنى
«ذوى الخطوط» أو «المخطط لهم» والتي نجد فيها قائداً
ثورياً ناجحاً ، وقد أصدر أمراً في البداية بأنه يجب على
الجميع من أجل المساواة ارتداء ملابس مخططة بالأبيض
والأسود ، وفي النهاية يتوصل إلى نتيجة مؤداها أن
الناس يحتاجون إلى الألوان في حياتهم ، ولكن مساعديه
المباشرين قد أرسوا الآن دعائم مؤسسة جديدة تملت
التغيير ، وعندما يحاول إعلان نظامه الجديد ، فإنهم
يفرقون صوته بتسجيل لخطبة سابقة له .

كما أننا نجدنا ممتزجة بعدد لا حصر له من القصص
القصيرة والروايات، غير أن الروايات التي تدور بكاملها
حول فكرة مسلية طليقة العدد . وربما كان أولها هو عهد
على بدء لإبراهيم عبد القادر المازني (١٩٤٣) والتي
يعلم فيها رجل أنه أصبح طفلاً بينما مازال يحتفظ
بإدراك البالغين . كما كتب يوسف السباعي أيضاً بين

١٩٤٧ و١٩٥٣ سلسلة من الروايات مستغلاً أفكارا
مشابهة . إلا أنه ليس هناك رواى عربى أثبت وجوده
باعتباره كاتباً فكاهياً بشكل أساسى — ويعنى آخر فإنه
ليس هناك ب . ج . وودهاوس في العالم العربى .

ومن الأمور المفهومة أن الفكاهة قد ازدهرت أكثر
ماتكون حيث يكون هناك استعداد أكبر لقبول استخدام
العامة . فالالتزام بشكل كلاسيكى للغة يوجه الإنسان
إلى المواقف الجادة والسامية أكثر من المواقف المسلية ؛
وربما كان أيضاً يكبح الحيوية إلى حد ما . ولكن عدم
الاهتمام النسبى من جانب الكتاب العرب بأجناس ربما
كان من المتوقع أن تجذب جمهوراً عريضاً من القراء
وتجلب عائدات مادية ؛ لهو أمر مثير للعجب ووصفة خاصة
بين الجيل الذى ازدهر بين العربيين العالميين ، والذي
كانت إنتاجيته عظيمة بنفس قدر إنكاره لذاته . فعندما
سئل طه حسين في أواخر حياته عما إذا كان معاصره
عيسى محمود العقاد كان من المفروض أن يُنصح
بتماشى الصحافة السياسية ، أجاب بإيجاز بقوله «كان
سيموت من الجوع» . أما طه حسين نفسه ، فعندما حرم
من دخل وظيفته في الجامعة ، اضطر للاستدانة من
صديقه حتى يواجه مطالب العيش ، ولم يتمكن من رد
دينه إلا بعد إعادة تعيينه^(٦) ومن الواضح أن معظم
الكتاب العرب يأخذون أنفسهم مأخذ الجد ليس فقط
باعتبارهم فنانيين ، ولكن أيضاً كقادة للفكر وكرواد
للتغيير .

ومن بين الموضوعات الكبرى التي كان من الممكن
طرحها ، لوحظ^(٧) أن الدين قد جذب اهتمام الأدباء فيما
يتعلق فصبب بتأثيره على الأمور الاجتماعية . أما الالم
الفرد الذى يتصارع مع الإيمان ، وهو يفقد أو

يكتشفه ، أو وهو يتحول إلى عقيدة أخرى [لَمْ يَتَم
تناولها] — فيما عدا ، مرة أخرى ، على يد كتاب من
الدرجة الثانية مثل مصطفى محمود .

ولقد كانت القومية هي التي حظيت بالقرام
متمحس . وهي ليست موضع تقدير في الحاضر
لحسب بل امتدت إلى الماضي أيضاً : إذ أن كلًا من
طومان باي في مقاومته للغزو العثماني وكليوباترا في
تركها مارك انطونييو ليراجع مصره يقدمان كوطنين
يضمنان مصالح مصر أولاً ، أحدهما في رواية محمد
سعيد الهريان (على باب زويلة) (١٩٤٧) ، والأخرى
في مسرحية أحمد شوقي الشعرية (بصرى كليوباترا)
(١٩٢٨) .

وربما كانت قوة الشعور الوطني هي السبب في عدم
ظهور أدب ضد الحرب . فعمليات الملب التي يقوم بها
عدد لايعرف الرحمة ، ومعاناة الأبرياء ؛ ربما يتم
تصويرها — كما في وادي الدماء (١٩٤٨) حول الاحتلال
الفرنسي للمغرب — ولكن لا يتم تصوير التأثير الوحشي
الناجم عن القتل على الجندي الذي يخدم وطنه . ومع
ذلك فقد كانت هناك حرب مكلفة ولاتحظى بال تأييد
الشعبي ، معلنة أو خفية ، ليس فقط ضد إسرائيل ، ولكن
أيضاً فيما بين الدول العربية ، مثل مقاومة مصر في
اليمن . ومع ذلك فإن رواية لويس عوض
(١٩١٥ -) * **العنفاء** (١٩٦٦) كانت محاولة للنفاذ
إلى الموضوع الأخلاقي الخاص باستخدام المرء للعنف
لتأييد قضيته .

وربما للأسباب الوطنية نفسها ، نجد أن هناك إجمالاً
عن التطرق إلى موضوعات قد تلقى بظلال من الشك على
الوحدة الوطنية . وأست أعلم وجود تناول متعاطف مع
أعضاء الأقليات ، مثل الأكراد أو الفجر ، أو مع العربي
الذي هو في الوقت نفسه يهودي . أما حقيقة أن هناك
مادة لرواية أو مسرحية جيدة فقد أثبتها محمد الفيتوري
الذي ينحدر من أصل سوداني ولكنه نشأ في مصر ،
والذي كان طوال طفولته مدركاً لكونه «أسود وقبيح
الشكل» ، والذي وجد راحته أولاً في التهرب من الواقع ،
ثم في اتخاذ هوية أفريقية ، وفي النهاية في النظر إلى نفسه
باعتباره جزءاً من الصراع بين المضطهد
والمضطهدين^(٨) .

وقد بلغ الصراع الطائفي الذي مرق أوصال لبنان من
الحدة ومن الطول حداً لا يمكن تجاهله ، ولكنه تمثل
بشكل مفصل في رواية غادة السمان (١٩٣٨) **عوايس
بعوث** (١٩٧٦) . وقد أبرزته من خلال مصحة حبيبين
ينتميان إلى طائفتين مختلفتين ، ولكن التسمية التي
يحملها كل منهما لم يتم تحديدها في أي موضع في
الرواية ، ويصور كل منهما باعتباره ضحية لما اقررت
يداه وكان إحسان عبد القدوس (١٩١٩ -) * قد
فعل الشيء نفسه في وقت سابق في قصة قصيرة جداً
اتخذت اسماً معبراً هو **والدين** ، في مجموعته **المعنونة**
منتهى الحب (١٩٦٠) حيث تقتل امرأة بيد أسرتها
لنهما من الزواج من رجل من ديانة أخرى . غير أن
قوانين الزواج تزدى إلى استنباط أن الحبيب كان مسلماً
بالضرورة .

* كتب هذا الفصل من الكتاب قبل وفاة د. لويس عوض (المتجم) . والمعروف أن لويس عوض ، تولى عام ١٩٩٠ .

* مرة أخرى ، كتب هذا الفصل من الكتاب قبل رحيل إحسان عبد القدوس (المتجم) . والمعروف أن إحسان عبد

القدوس تولى عام ١٩٨٩ .

وإذا كان هذا يمثل اهتماماً بعدم التحيز ، فإن العكس تماماً يتضح عندما يتعلق الأمر بالطبقات الاجتماعية . فـ «الغرام بالعلم» لا يسبب ومضة في العين العربية . فالأغنياء يصورون دون تغيير تقريباً وهم يطحنون وجوه الفقراء ، والرجل العصامي يوضع في نور البطل فقط — كما هو الحال في مسرحية توفيق الحكيم المقصود بها الاحتفاء بالاشتراكية العربية وهي مسرحية الأيدي المذمومة (١٩٥٤)) — عندما يقترب من إنكار الذات مثل ذلك الذي يصوره ثولستوي ، ويعتبر ثروته أمانة مقدسة ينهي استخدامها لمصلحة المجتمع . وبما يجدر ملاحظته أن الرواية التركية عدلات أجا وجلو قدمت في إحدى رواياتها رجل صناعة نشيط لاتعوزه الحساسية ، وأرقى ذهنياً من بعض المتشددين الهمميين على الأمور المنتمية للجناح اليساري ، ولكنها تعرضت لهجمات عنيفة لقياسها بهذا^(٢) .

وأخيراً ، وكأمر طبيعي ، فإن الحب والجنس يحتلان جزءاً كبيراً جداً من الكتابة العربية الحديثة . وقد حظيت العاطفة الجنسية نفسها باهتمام واسع المدى بدءاً بزمانياتها الأولى ، كما في مجموعة القصص القصيرة لإدوار الخراط (١٩٢٦) — *الفتنات العشق والصباح*^(٣) وحتى مظاهرها الغريبة في «العملية الكبرى»^(٤) لـ يوسف إدريس التي يقوم فيها طبيب ومعرضة بممارسة الجنس — كتأكيد للحياة — أمام عيني مريض يحضر . وليست الكتابات هن أكثر الجميع عزوفاً في هذا المجال ، فنجد مثلاً قصة ليلى بعلبكي في سفينة ضياء من الرحلة إلى القمر^(٥) غير أنه يبدو أن هناك بعض التحفظ حول الجنسية المثلية التي تم

الاقتراب منها فقط في وقت متأخر جداً — ١٩٨٨ — وعلى يد واحد من أجرا الأدباء العرب ، وهو بالتحديد يوسف إدريس في أبو الرجال^(٦) ويمكن للمرء أيضاً أن يستنتج الإصرار على ربط الجنس بالعدوانية والسيادة ، في أنه في أي لقاء جنسي بين العرب وغير العرب ، يكون العربي هو دائماً الشريك الذكر . وقد احطت علماً باستثناء واحد ، بعد تمديلاً متناهما للخسنة وهو فيلم أنتج في السبعينيات بعنوان الصعود إلى الهلولة والذي تقع فيه امرأة مصرية في الحب مع إسرائيل يتضح أنه جاسوس ، وبذا تنتهي بخيانة وطنها .

وفي الوقت نفسه ، فإن القيود التي يفرضها المجتمع التقليدي على المرأة تحظى بالوصف باستمرار ، وليس فقط من جانب المشتغلات بالحركة النسائية مثل نوال السعداوي . ولم يتم أبداً تقديم «الزواج المرتب» بشكل إيجابى ، بالرغم من أنني أعرف امرأة يهودية عراقية حظيت بقدر كبير من التعليم وتبدو متحررة ، اعترفت لي بأنها لم تتزوج أبداً لأنها — وحيث لم تتم تربيتها من أجل ذلك — وجدت أن مسئولية اختيار رجل واحد تعهد إليه بشأن سعادتها أمر من الثقل بحيث لا يمكنها تحمله . وبالمثل ، فإنه من المسلم به أن اتخاذ زوجة واحدة هو الأمر المعتاد في الزواج ، أما البديل ، فبالرغم من أن القانون والروح الاجتماعية يقرانه ، وقد يمارس حتى بين الكتاب ، فإنه لا يقدم أبداً باعتباره مخرجاً مقبولاً من صراعات المثالث الأزلي* .

وهناك فرصة أخرى لها جذور في الواقع الاجتماعي ولكن تم تجاهلها إلى حد كبير ألا وهي فحص الزواج

* أي بين الزوج والزوجة والعشيق أو العشيقة (للتترجم)

المختلط ، بكل التعقيدات الاسرية والطائفية التي يتضمنها . ولدى إشارة إلى رواية - وهي رواية ثوريا لعيسى عبيد (١٩٢٢)^(١٤) - والتي تقوم فيها امرأة مسيحية تبحث عن ذاتها بالتخلل عن عقيدتها (وليس بالضرورة بشكل رسمي) لكي تتزوج من تركي ثري ، ولكن الرواية تهتم بالمحبب الحقيقي الذي تخلت عنه ، ولكن لا يبدو أن الرواية تمتاز بجودة أدبية عالية وفي بستان الكرز لقهر كيلاني (١٩٢٧) فإن واحداً من التعقيدات في حياة البطلة - اللبنانية - وهي تنضم إلى لنضال من أجل فلسطين - ولكن لفظ تعقيد واحد - هو أنها ابنة لأبوين زواجهما مختلط .

وأخيراً ، هناك موضوع كان ينبغي أن يثبت أنه شيق بصفة خاصة وذلك لأنه نتاج ظروف خاصة بالعالم العربي الحديث . وهو ينبع من حقيقة أن فرص التعليم للفتيات قد تأخرت كثيراً بالضرورة عن تلك المتاحة للذكور ، حتى إن فرص الزواج بين شريكين ذوي تحصيل تعليمي متساوي تعد فرصاً ضئيلة للغاية . وفي الثلاثينيات والأربعينيات بصفة خاصة ، ولكن بدرجة أقل فيما بعد ، لم يكن من الأمور التي لايسمح بها أن رجلاً ذا درجة جامعية كان يتزوج فتاة أمية تماماً . ونجد لمحة خاطفة إلى مثل هذا الموقف في بداية رواية طه حسين اديب (١٩٣٥) ولكنها سرعان ماتتختلى لأن الزوج الذي على وشك الإيجار إلى فرنسا ليلتحق بجامعة هناك ، يرسل لجة ورقة الطلاق إلى الزوجة . أي نوع من الزواج كان سيصبح عليه لو أنه قد استمر ؟ إن التباين في مثل هذا الارتباط لم يكن فقط في درجة معلومات الزوجين ، وفهمهما لثقافة مشتركة بينهما ، ولكن في القيم نفسها التي تشرهاها : هو ينتمي إلى نظام تعليمي غربي تماماً ، وهي تنتمي إلى التربية التقليدية . كما أنه ليست

علاقتها الشخصية وحدها هي التي كانت ستثقل . وتظهر عينة بحثية حديثة^(١٥) أن أربعين في المائة من أساتذة الجامعة العرب الذكور اليوم أمهاتهم أميات . إلا توجد ملحة صالحة هنا لدراسات عميقة وقيمة ؟

وينظر معظم الكتاب العرب إلى أنفسهم باعتبار أنهم ليسوا إلا مرشدين لثلاثين واجتماعيين لمعاصريهم خلال الأزمنة المضطربة . ولا يرى حليم بركات (١٩٣٣ -) وهو نفسه عالم اجتماعي وأيضاً روائي وناقد بارز - الأدب باعتباره تجسيداً للرؤى الاجتماعية فحسب ، بل يفضل الإنتاج الأدبي الذي يتجاوز مجرد تصوير هذا الرؤى إلى تغييره^(١٦) . وهذا يستحضر إلى الذهن ملاحظة رولان بارت^(١٧) التي يقول فيها إن «التأثير المنتشر للحقائق السياسية والاجتماعية في العمل الأدبي المتعلق بالرؤى قد نتج عنه نوع جديد من حملة القلم ، يقع في منتصف الطريق بين عضو الحزب والكاتب ، يستمد من الأول صورة مثالية للإنسان المثقوب ومن الثاني فكرة أن العمل المكتوب عبارة عن عمل ... فالكتابة هنا تمثل التوقيع الذي يضعه المرء في نهاية إعلان لم يكتبه المرء بنفسه» .

والبرنامج الذي أعلنه المثقفون العرب على مدى مايقرب من مائة عام هو الحداثة ، والتي تفهم بشكل عام باعتبارها تحقيق قيم الحضارة الغربية ، وهذه القيم أكثر مايعضها إلى بعضها البعض هو القومية . وفي وقت لاحق أصبحت الاشتراكية تقريباً جزءاً لايتجزأ منه . ومن طريق اتفاق جماعي غير مكتوب ، فإن الكتاب يتحاشون جوانب الواقع التي يمكن أن تخلق بطلان من الشك ليس فقط حول شرعية تفكيرهم المثالي ، ولكن أيضاً حول المدى الذي وصل إليه في طريق التحقق . إنهم من خلال هذه

الهوامش

- ١ - محمد الفيتوري ، مقدمة لكتابه أنكويشي بإلبريقيا (القاهرة ، دار الظم ، ١٩٦٦) .
- ٢ - ترجمت كلتا القصتين سينا قاسم وملاك ماسم في Flights of Fantasy (شطحيات الخيال) (القاهرة ، دار نغم لإلياس الحديثة ١٩٨٥) من ص ٥٣ - ١٨٥ ، ٥٥ - ١٩١ .
- ٣ - عز الدين نجيب ، أغنية العمية (دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٤) .
- ٤ - انظر ، على سبيل المثال ، عمل مصطفى محمود شير متقن الكتابة رجل تحت الصفر (بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٢) .
- (٥) [يشير هذا الهامش إلى فصل عنوانه «الحركة المسرحية للعرب» الوارد في الكتاب نفسه] المترجم .
- ٦ - محمد الدسوقي ، طه حسين يتحدث عن أعلام عصره (البيبا وتونس ، دار الكتاب العربي ، ١٩٧٨) من ص ٦٠ ، ٩١ .
- ٧ - [يجل هذا الهامش الثماني إلى فصل عنوانه «الموضوعات المتعلقة بالمسيحية واليهودية» الوارد في الكتاب نفسه] المترجم .
- ٨ - محمد الفيتوري في مقدمته لكتابه أنكويشي يا إيلبريقيا ، ومقدمة محمود أمين العالم لمل الشاعر الهامشي إيلبريقيا (بيروت ، ١٩٥٦) .
- ٩ - إلين إرفين ، دروايات عدلات أجا وجلو : تعقد القس والوهي الاجتماعي النسوي (رسالة دكتوراه غير منشورة ، جامعة كولومبيا ، ١٩٨٨) من ص ٣٣٥ - ٣٧١ ، ٤٠٦ . والرواية الممنية هي أربعة أو خمسة أشخاص (اسطنبول ، رمزي كتابي ، ١٩٨٤) .
- ١٠ - إدوار الخراط ، اختلافات المشرق والصباح (دار المستقبل العربي ، ١٩٨٣) .
- ١١ - يوسف إدريس في مجموعته المتنوعة النداهة (القاهرة ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨) من ص ١٦٩ - ٢٠٦ .
- ١٢ - ليلي بطلي ، سفينة لضاء من الرلة إلى القس ترجمها ديتيس جونسون - ديليز ، هصن قصيرة عربية (مطبعة جامعة أكسفورد ، ١٩٦٧) .
- ١٣ - يوسف إدريس ، فوج للوجال ، والنص والترجمة لسعد الخادم منشوران معاً (فريدريكتون برونزيك ، مطبعة بيوك ، ١٩٨٨) .
- ١٤ - متى موسى ، أصول القصص العربي الحديث (واشنطن العاصمة مطبعة القارات الثلاث ، ١٩٨٣) من ص ١٧٤ .
- ١٥ - محمد صبور Homo Academicus Arabicus (مطبوعات جامعة جونسر في العلوم الاجتماعية ، رقم ١١ ، ١٩٨٨) من ص ٩٦ - ٩٧ .
- ١٦ - سليم بركات ، درى الواقع الاجتماعي في الرواية العربية المعاصرة، بحث في ثروة الدراسات العربية المعاصرة ، رقم ١ (واشنطن العاصمة ، معهد التنمية العربية ، جامعة جورج تاون ، ١٩٧٧) من ص ٤٤ .
- ١٧ - ديلان بارت ، ورد في سامية محرز والزيبي بركات : القس باعتباره استراتيجية المجلة ربع السنوية للدراسات العربية المجلد ٨ ، العدد ٢ (ربيع ١٩٨٦) من ص ١٧٠ .



الأسلوب السينمائي في الرواية « وردية ليل » نموذجاً

الفيلم السينمائي :

التركيب إذا قورنت بغيرها من اللغات الطبيعية والفنية .
الشعر مثلاً لغة ثانوية لأنه يستخدم فحسب اللغة الطبيعية
ويبينى رسالته فوق رسالتها ؛ أما السينما فهي لغة ثالثة
تفيد من كل من اللغة الطبيعية والشعر والتشكيل
والموسيقى والفعل الإنساني معا ، فهي نتيجة لذلك
متعددة الأبعاد .

ومع أنها وليدة كل من الفن والعلم ؛ فإنها المباشرة هو
السرحد وأما التكنولوجيا إلا أنها تقدم جملة من
الخصائص الجمالية الحيوية الجديدة التي تعود لثري
الفنون القديمة ، وكم من أم تتعلم من ابتها . وهكذا
الرواية في موقفها من فن السينما .

فالفيلم يختلف عن الرواية - مع اعتماده على
السيناريو - من جوانب كثيرة ؛ من أهمها أن الرواية
ليست لها مفردات تقيم منها عالمها غير الكلمات ؛ أما
السينما فمفرداتها كما نذكرنا متنوعة مما يجعل إمكاناتها

السينما أحدث الفنون ، جاءت بعد الفنون اللغوية
والموسيقية والتشكيلية بألاف السنين . وأضادت من
تقنياتها الجمالية في تكوين أدواتها الخاصة التي طوعتها
العلوم الحديثة ؛ فربصدها الفني والجمالي على جوده أشد
رهافة وتركيباً وعمقا في الزمن مما يبدو للوهلة الأولى .
وبينما يستخدم مبدع الفنون الأخرى أدوات مادية
كمفردات للغة الفنية ، سواء كانت الكلمة أو اللون
أو الصوت فإن مؤلف السينما - وهو المخرج - يستخدم
عناصر من مستوى مادي ومعنوي وبشري في تشكيكه
لنصه . فهو يكتب الفيلم بقلم يتكون من المناظر والممثلين
والسيناريو والكاميرا وغيرها . وهو عندما يعيد المشهد
ويضبط الضوء والزوايا وملامح الممثل إنما يعدل في
مسوداته مثل الشاعر الذي يشطب كلمة فليسجل
غيرها أكثر انسجاما . فمفردات الفيلم - وهي اللقطات -
تتخذ في تكوينها بعناصر تقنية وجمالية لا تتضمنها أية
مفردات للفنون السابقة عليها ، فهي إذن لغة شديدة

سيناريو القص :

عندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائي قد أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب . وسنختار منهم أكثرهم تمثيلا لهذا الاتجاه . وربما كان النجاح الذي أحرزته فيلم «الكيت كات» المأخوذ عن قصة «مالك الحزين» مجرأ كي نبدا بمقارنة أحدث روايات «إبراهيم اصلاص» : فهو كاتب يمتلك حاسة سينمائية حادة في سرده ، ويوظفها باقتدار ووعي . يكتب مقاطع تصويرية ، تتوزع على لقطات ، تتراوح في القريب والبعد بانتظام . وتتميز بحركية سلسلة تلقائية ، دون انتقال مفاجئ أو متعثر . يمسح الأشخاص والأماكن من خارج . ويعزف عن أي ملمح توصيفي لا يستمد مادته من الأشكال والألوان . يختار الأفعال ذات الدلالة المتحركة ، ولا يفضي ببيان تعجز عدسة الكاميرا عن التقاطه . حتى اقترب من ناحية المشرب المفتوح . والعامل الذي ينحني بسترته القصيرة البيضاء . يسوى كتلة اللحم ويديرها أمام النار . ويثم رائحة الشواء وهو يقول .

تركزت المدسة في هذه اللقطة القريبة على العين الباسمة من أجل الرجل وهو يقترب في اتجاه المشرب المفتوح ، لابد أن يقع جزء من المنظور في مجال التصوير ، تلتقط الكاميرا شكل العامل المنحني بسترته البيضاء وهو يمارس عمله . تتوالى أفعال المضارعة المتعادلة لعملية التصوير . وتتتابع بقية المعطيات الحسية لتؤدي وظائفها في الحضور . فإذا كنا نرى الآن . وسنسمع فوراً ، فإن بوسعنا أيضاً أن نشم ، ورائحة الشواء يمكن حينئذ أن تقيم توازياً رمزياً بين كتلة اللحم وجسد الفتاة الذي أطلق إشعاعاته اللاقطة من عينها لاجتذاب الرجل . ولا يلبث الصوت أن يدخل المشهد في حوار بالغ الاقتصاد والدقة

غير محدودة جماليا وإذا كنا في الرواية لا نستطيع أن نقرأ مثلا مشهدين في الآن ذاته فإن بوسعنا في السينما - وهي تعتمد على التزامن - أن نرى عشرات الوحدات البصرية ونسمع معها الموسيقى والكلام وزقزقة العصافير في نفس الوقت . غير أن طول خبرة الإنسان باللغة وفنونها قد جعلته أقدر على استثمار جميع طاقاتها في الخلق والتخيل لتقديم عالمه الداخلي . فالسينما محدودة بدورها في قدرتها على تمثيل خلجات الروح وذبذبات المشاعر مما يكاد يستعصي على الترجمة الكاملة في حركة الوجه ونبرة الصوت . لقد جابت اللغة عبر عصور سؤلة ظلمات النفس البشرية وترجمت دقاتها واخترنت مشاعرها وأسهمت بالتوارث في صنعها . وماتزال الكاميرا تنزلق - مثل الفتاة الطائشة - على سطح جليد هذا العالم . قد تحسن التزلج وتجيد إيقاعات وحركاته ، لكنها حتى الآن لا تستطيع أن تذيبه بأنفاسها الحارة العبقية . ويكفي أن نتذكر مثلا أن نسبة كبيرة من المادة اللغوية تعتمد على صيغ النفي ، وهي أشكال لا يمكن ترجمتها بالصورة : فبوسعي أن أقول في عبارة موجزة . أنا لم أخرج تلك الليلة ولم أقابل أصدقائي ، ولم أتناول عشاء في مطعم صاخب ، ولم أر وجه حبيبتي ، بل عكفت على القراءة في الصخرة وفلا تستطيع الصورة السينمائية سوى التقاط الجملة الأخيرة وتمثيلها مغللة تقريبا مجموعة الحالات النفية الأخرى حيث لا يمكن تقديمها إلا بحيل إيمانية عسيرة .

فالقلم السينمائي إذن يقتصر على اقتناص سطح الأشياء ويتنازل مكرها عن أعماقها غير المدركة ، لكن الرواية عندما توظفه فهي تضم إمكاناته الحركية والبصرية دون أن تفقد قدرات لغتها الخاصة إلا بالقدر اليسير .

والتكثيف في تصوير هذا النوع من «غزل الصيد» السريع :

«أهلاء قالت : «أهلاء . «عل فين» : «أنت اللي على فين ؟» قال : أبدا » واللافت في هذا المقطع أنه يكاد يكون تسجيلا صوتيا من ضجة الشارع القاهري . تتركز حيويته في ثقافته وعاميته وتمثيله الصائب للحظة لقاء عابر غير مقصود .

ثم يتابع الكاتب تصويره من منظور أقرب : «وحدق في عينيها الكبيرتين وقد انعكس فيهما نور اللعيات الصغيرة الملونة . وسمع الصوت الذي أحدثه يقول في المشهد الأول من آخر رواياته «وردية ليل» .

«غادر العربية عند دار القضاء العالي . وعبر ٢٦ يوليو ذا الاتجاهين . ومشى في الجانب الآخر . كان الوقت ليلا . واللعبات الملونة تحيط بالإعلان الملحق على مدخل السينما الذي ازدحم برواد التاسعة .»

ليس عيبا أن يكون موقع المشهد الأول عند باب سينما يعرفها كل سكان القاهرة ، فهي سينما « ريفول » ولا حاجة به إلى تسميتها لأنه قد اختار هندسة مناظره من شوارع القاهرة ، حيث جعل منها «البلاط» الذي يعمل فوقه . وتستطيع عدسة الكلمات عنده أن تبني المشهد بدقة منذ مغادرة الرجل للعربة عند مبنى دار القضاء العالي بأعمدة الرومانية العالية ومدخله المهيب المؤلف في الأفلام المصرية . ثم عبوره لشارع ٢٦ يوليو - ذي الاتجاهين - لأن على الممثل أن يدير وجهه في كلا الاتجاهين عند العبور ، فهو تصديق غير مجاني إذ يمكن أن يترجم في حركة . ويمشى الرجل في الاتجاه الآخر على الرصيف المقابل مبتعدا عن الكاميرا التي تعطي ظهرها لمبدآن الإسفاف ، متوجها إلى مدخل سينما ريفول . لكن الفقرة لا تغفل عناصر الإضاءة ومؤشرات الزمن . ف«الوقت ليل ،

وأنوار إعلانات السينما المعلقة تسقط في المدخل على رواد الساعة التاسعة المتراجمين . لا تتصور تحديدا ألق من ذلك لسيناريو المكان والزمان ودرجة المنظور في هذه اللقطة . وعندئذ تقترب الكاميرا من الهدف الثاني لالتقاط منظور أول قريب :- «كانت عيناها تبسمان من أجله العامل بحافة السكين وهو يللم فئات اللحم في جانب الصينية المعدنية المستديرة فالكاميرا لا تلتفت عمود «الشاورما» ، إذ يقع خارج منطقة الرؤية المكبرة لكن الذي يسجل منه هو صوت ارتطام السكين بالمعدن . ولا تستمر لحظة التحديق في العينين طويلا . فالارتداد قد حدث ، والصيد قد بدأ . والكلمات القليلة السابقة تؤكد أنه حيث لا توجد وجهة محددة لكل منهما فيوسعهما إذن توجيه اتجاههما . كل يعرف ما يريد الآخر ويراقب عليه . ببساطة الشارع يحكم الاحتراف .

وتكتمل الفقرة بما تسجله الكلمات من شكل ولون - من منظور متوسط هذه المرة - حيث تقول : « تحركا ببطء حتى عبرا المدخل الزجاجي المفتوح . كانت تسبقه قليلا وترتدى فستانا من التيل . وتثبت في جانب شعرها الكثيف خزانة ثقيلة زرقاء» .

ومع أن نقطة الرصد تظل من الخارج ، فهذا هو شرط الأسلوب السينمائي ، إلا أنها يمكن أن تتوافق مع عين الرجل وهي ترى الفتاة تسبقه قليلا ، مما يسمح له بأن يلاحظ رداها التليل ، وشعرها البعد وخرزتها السوقية . وكلها تفاصيل بصرية كافية لتحديد الشخصية وضبط إيقاع الموقف الذي يفضي طبقا لهندسة لغوية ذات تصميم سينمائي باده . فهذا ضم إلى ذلك ما يفضي إليه من بقية عناصر الحوار ، وترك الرجل الفتاة مع نسخة من صحيفة اليوم التالي . فهو ذاهب للعمل ولم يقصد الصيد ، ترسب

في وعينا وعروقتنا إحساس غامر بهذا الشارع المصري العابت . وبدانا في استجلاء بقية الخزرات الخلوة في تميمه الحيات ، حتى نعود لاستحضار هذه الصورة في نهاية الامر .

سلطة المكان :

إذا تذكرنا التقسيم الجمالي للفنون إلى زمانية مثل الموسيقى وفنون اللغة ومكانية مثل النحت والرسم والعمارة أدركنا أن السينما فن يكرس سلطة المكان على الزمان ، فهو يعتمد على الفضاء البصري وتحريك المشاهد فوق سطح منظور . وإذا كان الزمان والمكان - كما يقول الفلاسفة - وجهان لعملة واحدة ، فإن الوجه الذي يقع فيه فن السينما هو من ناحية المكان المتزامن . فلا سبيل لتمثيل مرور الزمن في الفيلم مثلا سوى عن طريق انتقال المشاهد وتغير المرتبات بطريقة بصرية . فالرواية تعبر باللغة - وهي زمانية منظومة أصلا والكتابة المكانية مجرد تثبيت شكل لها - وتؤدي للشعور بمرور الزمن . أما السينما فهي ترسم مطابقة «المكياج» في تغير الشعر من السواد إلى البياض ، وتفضن الملاصق وتهدلها ، وتحول ألوان الأشياء والطبيعة ، كي تشير إلى مرور الزمن عبر قيم تشكيلية مرئية .

فتتابع أشكال المكان هو وسيلة السينما للتعبير عن الزمان . إذا تحرك المكان ونطق ، وتحاور مع الامكنة الأخرى من داخل وخارج ، من منزل وطبيعة ، من قبر وحديق ، من حجرة إلى بحر وسماء ، عندئذ يسفر عن تجليات الناعمة والخشنة ، الزبية بالألوان والعطور ، ويأخذ حظه من الحركة والحيوية والتنوع . ويصبح بوسعنا أن يزهو جمالياته .

وإذا كان الفلاسفة يقولون أيضا إن المكان لا معنى

له ، فإننا نرى بالفعل أن هذا المظهر الزمني للحركة هو الذي ينتج المعنى . ولنأخذ مثلا بسيطا . عندما نشاهد لوحة لرجل يغلق النافذة لا يمكننا أن ندرك بدقة سبب هذا الفعل ، فإذا كنا قد لاحظنا في صورة سابقة ارتجافه وقيامه لإغلاق النافذة فإن هذا الفعل الأخير لا يلبث أن يكتسب دلالاته من تتابعه مع الصور السابقة . إن إحساسه بالبرد أو استعداده للخروج هو الذي دعاه لذلك . فتتابع المشاهد - وهو عنصر زمني - هو الذي يضيف عليها معاني السببية ، وهكذا فإن المكان يكاد يخلو من المعنى ما لم يقترن بالزمان . والحد الأدنى للزمان أن يجمع المكان بين مشهدين ، حتى في لوحة واحدة . مثل رجل يطعن آخر بالسكين بينما هناك امرأة شبه عارية قابضة مذعورة في ركن اللوحة . إن حوار الأمكنة هو تزامنها وهو مبعث دلالاتها . لكن تظل مشكلة المعنى ومحدوديته في الفنون المكانية بارزة . لأن النص الفني عموما يطمح كما يقول السيميولوجيون إلى أن يقدم في مساحة محدودة لها بداية ونهاية شيئا غير محدود هو الواقع الخارجي . والنص السينمائي - بطبيعته الأيقونية الواضحة - بالغ الصرامة في محدوديته قياسا على الموسيقى أو اللغة الطبيعية مثلا .

واقرب شاهد على ذلك أن تعدد الدلالة في كل من الموسيقى واللغة يقترن بالخاصية الرمزية لهما ويتجاوب مع إمكاناتهما . فإذا ترجما إلى فضاء سينمائي مكاني كانت هذه الترجمة بالضرورة اختيارا من بين قراءات تخيلية متعددة ، وعندئذ تنحصر مسافة المعنى في نطاق أضيق ، لأن المكان والمشهد البصري يقيدان المعنى ، ينصان عليه ، يوجدهانه .

ويكفي أن نتذكر نقل الأساطير إلى السينما وما يترتب عليه من إصابتها بالهزال والفقر لنذكر أن التجسيد - على

لذاته الجمالية - يجرم الروح من آفاق التجريد ، والقلب من نبض الإحياء ، والذهن من تعدد الدلالات المحتملة .

وقد كان رواد الأسلوب السينمائي في الرواية على وعى تام بهذه الخواص الجمالية ، « فروب جرييه » يقول : الحقيقة أن العالم ليس ذا معنى ، وليس عبثا . إنه ببساطة «موجود» . وعلى أية حال فإن وجوده هو أكثر شيء

يتميز به . إن مئات الروايات التي مثلت للسينما تتيج لنا فرصة أن نعيش إراديا هذه التجربة المشيرة للفضول ، فالسينما - وهي أيضا وريثة تقليد الطبيعة والتحليل النفسي - لا تهدف في معظم الأحيان إلا لنقل قصة إلى صور . إن السينما تهدف إلى أن تفرغ على القارئ المعنى الذي تعلق جمل الكتاب عليه للقارئ ، وذلك عن طريق ترجمة بعض المشاهد المختارة بعناية .. ينبغي أن نحاول بناء عالم أكثر صلابة ومباشرة بدلا من عالم الدلالات . ولتفرض الأشياء والحركات التعبيرية نفسها بطريقة الحضور أولا . ولايستمر هذا الحضور بعد ذلك في احتلال الصدارة .. إن الصفة البصرية الوصفية التي تكفي بقياس كل شيء ووضع في مكانه وتحديده وتعريفه تشير إلى طريق صعب لفن روائي جديد وهذا الفن ليس سوى الأسلوب السينمائي للسرد .

شريط الزمان :

يتميز هذا الأسلوب بالدقة في ترجمة فضاء الزمن إلى ألوان وأشكال وأمكنة متتابعة . يفنار الأدوات والمناظر التي تعمق براحة التاريخ . وإذا استخدم فعل الماضي فلنكن يشير إلى المسافة التي تفصله عن الحاضر . ورواية «وردية ليل» تتوزع بين هذين القطبين . تقدم ماضيا في فصولها الأولى بصيغة الحضور ، يحدث أمامنا

ولا يروى . ثم تقفز على هوة زمنية لتقدم في الفصول الأخيرة حاضرا أخرجاه بعده ، فتقيم من مقاربة الكتلتين منظورها ورؤيتها للحياة والأحياء . فبينتها الكبرى تحقق هذا النموذج السينمائي في السرد . مثلما تحققه مشاهدتها التفصيلية .

ولنتوقف عند الفصل الرابع للدقق في استطلاع كيفية أدائها الحكمة مرور الزمن بطريقة بصرية . فالراوى - في مرحلته الأولى - موزع البرقيات الشاب الذي مازال تحت التدريب ، وسجل محل «مع جرجس» الذي ينتقل بدوره ليصبح رئيسا لمكتب التوزيع بدلا من «مع بيومي» المحال للتقاعد . لكن ذلك يترجم إلى تنقل في الامكنة . فدرج المكتب سينتقل من عهده إلى مسئولية رئيس المجموعة الجديد . وصاحبه - حتى الآن - يفتحه ويفحص محتوياته . يلتقط منها صورة «لأيام زمان» ، ويدعو زميله للاطلاع عليها وتبين الملامح والوجوه . عندما كانا شابين بين مجموعة من الزملاء الذين مات بعضهم وهرم بعضهم الآخر . الصورة تقابل الأصل فتبرز في المسافة الفاصلة بينهما مساحة الزمن المنقضى . يخرج أيضا ورقة مطوية ويقول «شوف برقيات التهاني بتاعة زمان» .. كانت نموذجا قديما ومصفرا ، في اعلاها صورة لولد وبنت يحملان باقة من الورد الملونة . وكانت عبارات التهنة واسم ماركوكنى - الشركة التي كانت تتبعها مصلحة التفارغ حينئذ - مطبوعة كلها بالإنجليزية . يفسد هذا النموذج بدوره المسافة الزمنية على سطح مكاني رقيق . كما أن الأشياء ليست وحدها حل بيان الزمان ، فالأشخاص أيضا بعداتهم وتصرفاتهم ومشاعرهم يعكسون الفارق بين الأجيال ويجسدون ذاكرة التاريخ .

في صمت الليل بينما هي تقع من درجة إلى أخرى حتى تخرج إلى نور الطريق. كانت قد سقطت من يده بعد أن طوتها السيدة في إيصال التسليم ، معلما كانت عادة زوجها . ويتابعها الراوى وهي تجرى وترف قليلا حتى تستقر . في هذه اللقطة نجد أن دورة القطعة المعدنية تصبح معادلا بسيطا وصائنا لدورة الزمن . ونجد أن الرواية عندما تعتمد إلى هذه التقنية ذات الصبغة السينمائية تتخلص من جميع الشحوم البلاغية العالقة بالخطاب الأدبي لتقدم في رشاقة مثلثات «هولويد» وهي تقدم أشد الأحداث إثارة للشجن بكلمات قليلة ودالة ، وبألغة القوة والتأثير .

حركة المنظور :

تتميز لغة السينما بمرونتها الشديدة في استخدام قرب المنظور وبعده من لقطة إلى أخرى ؛ ويتذكر بعض منظري جماليات السينما أن الفيلم الياباني «أمرأة على الرمال» مثلا يبدأ بعشده هائل لعدد كبير من الحجارة المتحركة المتطابقة ، ثم لا تلبث الكاميرا أن تباعد ، ويتبين أن المشهد كان تصويراً شديد القرب لزوجة رملية تحولت فيه ذرات التراب إلى قطع من الحجارة . فالسينما تقدم أحيانا آلاف البشر في منظر واحد ويمكن لها أن تقترب حتى تتركز على تفصيل صغير في وجه طفل . ومن الطريف ملاحظة أن الرسم لم يستمر كثيرا هذه الخاصية التشكيلية ، لأن اختلاف أحجام اللوحات وتقاليدها المنظورية حددت من هذه الإمكانية . بينما نجد الرواية هي الفن الذي يكاد يضارع السينما في ذلك ، عندما تستغرق في تصوير حدث بسيط ثم في لحظة سريعة من جانب ، وتوجز أحداثا أخرى طويلة في كلمات مكثفة من جانب آخر . لكن تظل خاصية السينما

فهذان العجوزان - رئيسا الراوى - يعرفان سكان منطقة التوزيع فردا فردا وتاريخهم وماضيهم . والبرقية التي وردت ليلة عيد الميلاد لتهنئة السيدة «ميرا بودوفيتش» التي تقطن في ٣ شارع زكي تجعل «عم بيومي» يتذكر مسكنها وشكلها الجميل ، وزوجها البلوغوسلان الذي مات عنها ، ويصر رئيس التوزيع على القيام بنفسه لتسليم البرقية بصحبة الشاب المدرب . فهو لا يشي أن زوجها قد اعتاد طيلة عمره أن يفتحه ونصف فرتك فضة ، كلما سلم له برقية . ويبدو أن طلة السيدة الفاتنة وجمالها الذي لم يهرب في عينيه بعد ، فهو أقل مظه ، كانت حوافز أشد إثارة لانتباهه . وعندما يصل للمسكن ، وتفتح له السيدة ! «رايت الجدار المقابل مغشى بأرفاف الكتب الداكنة المصفرة ، ولوحة زيتية تمثل وجهها مضيقا لسيدة شابة وجميلة . وفي الركن البعيد ، كانت منضدة عليها جراموفون من الخشب الأبنوس اللامع يعلوه بوق كبير هكذا تلعب الأشياء بظهرها وبريقها دورها في حمل رسالة الزمن والتعبير البصري عن مروه ، فهي ليست مناسظر صامتة ، بل تتكلم بلغتها وتمتع أسلوب الرواية خاصية البعد السينمائي المعتمد على السطح في التجسيد وعلى المكان في تقديم الزمان .

وعندما يتذكر الموزع العجوز هذا التاريخ فيخبر رفيقه الشاب - فالذاكرة لا تعمل من الداخل ، بل لابد لها في السرد من ترجمة صوتية - يخبره أن عهد الناصر كان يحبس «الخواجة» زوجها كلما جاء «تيتو» إلى مصر ، ولا يتركه إلا عندما تنتهي الزيارة ، وأن «ميرا» كانت تأتي إلى المعتقل وهي تحمل الطعام والسجائر ، فإني صوت هذا الماضي ، الشخصى والعالم لا يلبث أن يكون جدلية رقيقة تختلط بصوت «قطعة معدنية يرتفع رنينها النحيل الصاى

الاساسية هي التوظيف المنتظم لعمليات التبادل السريع بين اللقطات وخلق حركية القرب والبعد . فإذا عمدت الرواية إلى الاستخدام المنظم لهذه الخاصية كانت أقرب إلى الإيقاع السينمائي . وإذا تباطأت في هذا التبادل وقلت فيها انتقالات القرب والبعد - كما هو الحال في الأساليب الأخرى - فإنها حينئذ لا تستخدم التقنية السينمائية .

ومن اليسر أن نختبر وجود هذه الخاصية على مستوى البنية الكلية للنص الروائي : إذ أن تفاوت إيقاع المشاهد أو تجانسها هو الذي يتحول بالسرعة إلى مصدر جديد للمعلومات ويطيل مدة استقبالنأله مما يعد منبع التأثير الجمالي للنص . وهذا التفاوت موجود دائما في الرواية . لكن توظيفه وانتظامه وسرعته هو الذي يضيف الحركية على نسق النص . فكلما دارت الكاميرا وتغير مكان الرصد من الامام إلى الخلف ومن القرب بتضميحه والبعد بتصغيره نطقت اللقطات بلغتها التعبيرية الخاصة . وإذا عادت الرواية مرة أخرى للإفادة من هذه التقنية تأكد لنا ما يقوله النقاد التشكيكيون من أن جميع الصور تدوين لصور أخرى أكثر مما تدوين للطبيعة، فالصور الأخرى هي التي تملأنا أساليب التصوير وليس الواقع المرئي الذي يبدو أنها أخذت منه .

ويترتب على ذلك شيء هام بالنسبة لتقنية الراوي في منظور الأسلوب السينمائي للسرد ، فالروايات الأخرى تستخدم الصوت المردد أو المتعدد لتحقيق وظائف جمالية متعادلة . أما السرد البصري فإن الراوي فيه هو الكاميرا المتحركة ، ومن ثم فإننا إذا شئنا الدقة يتعين علينا ملاحظة التعدد الحتمي للمرئي فيها . ومع أن السينما عرفت وتعرف دائما البطل المركزي الذي يطغى بحضوره على الآخرين ويستقطب اهتمام المشاهدين ، إلا أنها

لا تستطيع إخراج هؤلاء الآخرين من حيز دائرة المرئي ، ومن ثم يصبح وجودهم موازيا لوجود البطل المركزي . فالسينما لا تعرف الاستقطاب الكامل وتتميز الآخرين عبر وعى منفرد كما عرفت الرواية . وهي لذلك تحقق نسبة أعلى من الحضور المتعدد بما يتبعه من درامية بصراع أو اكتمال تشكيلي على أقل تقدير ، فهي تعدد المنظور تبعا لتعدد المرئي بالضرورة . وبنية «وردية ليل» تخضع بدقة لهذا المفهوم السينمائي . فهي تعرض مجموعة من الشخصوس في دائرة عمل يحددها العنوان . ومع أنها تبدأ من منظور قطب واحد مرئي هو «سليمان» في علاقاته

بريفيقه الشاب ورئيسيه العجوزين . إلا أنها سرعان ما تنتقل في الفقرة رقم ٦ إلى هذا الرفيق ورئيسه لمتابعهم بنفس اللامعات الحانية والكشف الوضي عن عواملهم البسيطة المتسقة ، يشيرون إلى «سليمان» وهم يمارسون عملهم في تصنيف البرقيات ، وتجهيزها للتوزيع ، لكنهم هنا حاضرون بنفس القوة : لا يتم تمثيلهم فحسب عبر منظور آخر كما يحدث في الرواية غير السينمائية . فهذا الأسلوب يحقق درجة أعلى من توازن الإيقاع بين الشخصوس وتعادل الأدوار قياسا على الأساليب الأخرى ، خاصة الأسلوب الغنائي الذي يميل إلى نفي الآخرين

وتهميشهم . ويترتب على تعدد المرئي هنا تغير السطح بطبيعة الحال بطريقة حركية . كما يترتب عليه تعدد الزمن فلا يمكن تبني الأحداث بالتركيز المسرف على لحظة واحدة مثلما تفعل الأساليب الأخرى ، وتقوم عمليات التزامن ومؤشرات الأمكنة بدورها في ضبط سرعة الأحداث وتبادل الشخصوس وإنتاج الدلالة الكلية للنص الفني .

علاقات الألفة :

لشرح طريقة الإمساك به ومواجهة سفونته بتفاصيل الحركة البطيئة عندما يذهب «سليمان» لاستحضاره ويفتح الباب وهو يسك به بكلتا يديه . وإذا كانت السينما عادة تعتمد إلى تَشْيِيق الأشخاص وتشخيص الأشياء فإن «وردية ليل» تشف عن درجة عالية من التفاعل بين الطرفين . حيث تعكس بشاعرية العدسة وثقافية الحركة مكنون طاقة الألفة بين الصحاب والرفاق ، دون مبالغة . فهذا سليمان يذهب في يوم إجازته بعد مداعبته لابنه إلى رفيقه محمود . ويصر على سوق «الكانتو» أو الأشياء القديمة فيصططب معه - كعادته دائما - شيئا قديما يصلحه ويقومان ببث الروح فيه .

هذا هو لب الرواية . لتجبر طاقة الحنو في العلاقة بين الشخصوس والأشياء . إشعال نور الحياة في قلبها . ببساطة وألفة أسرة .

لكنه كى يراها في اصفى اشكالها لابد أن يشهدها أيضا وهي تتهتك . عندما يرقب مثلا عبر نافذته الزجاجية - بعد أن يكون قد تقدم به العمر - فتاة شابة تريد أن تبعث ببرقية لرفيقها في الخارج كي لا ينتظرها ! لأنها تزوجت من الرجل الجوز ذى الجلباب الأبيض الذى دس في يدها ورقة بعشرة جنيهات كي تدفع منها ثمن البرقية . وتقضى لنا العدسة بمكنون هذه الألفة التى تتمرق في سطور حوارية عضوية ومقتصدة . عندما تطلب الفتاة من موظف المكتب «سليمان» أن يصوغ لها كلمات البرقية بلغة مكتوبة . وفي المسافة الفاصلة بين العامية والفصحى ، وبين الفتاة والموظف الجالس خلف النافذة الزجاجية ، وبينها وبين من آثرته بالزواج من ناحية ، والذى ينتظرها من ناحية أخرى ، نشهد شريط الحياة في المجتمع المصرى يمر أمامنا في شريحة حميمة دالة .

«وردية ليل» رواية قصيرة ، عنقودية ، تتألف من مجموعة من «الحبات» الصغيرة التى يصل تعدادها إلى ١٥ حبة ، تتفاوت قليلا في حجمها . ليست فيها وحدة حدث كلى ، ولا وقائع متكاملة ؛ بل تقدم جملة من المشاهد المتناثرة في حياة حفنة من الرجال على مرحلتين . منهم شابان على وجه الخصوص يحتلان يؤرة السرد ويقومان بعمل جماعى ، هو توزيع البرقيات خلال وردية الليل في وسط القاهرة . ثم تشتتتا الأيام لتعود فتجمعهما بصدفه شجية . والرواية تتخذ أسلوب الرصد الخارجى المركز ، تعتمد على التقاط المشاهد وعرضها دون ربط أو تعليق غير ما يتم بعملية التركيب . لكن ثمة تيار خفى يسرى بين هذه الحيات ويجمع عقدها متجاوزا مجرد تجاوب الأشخاص . ربما كان هذا التيار يعكس أساسا في العنوان «وردية ليل» بكلمته معا . فالوردية تشير إلى شخص تتناوب العمل ، تنتمى إلى جذع واحد تتفرع منه ، تدور وتتمر فيه . يسرى إليها نسخ الحياة مما يعطل في عروقه من ماء . كلها تنبت على سطحه مثل أوراق الورد ، تربطها فحصب علاقة الاصل العنقودى المشترك . وهى وردية ليلية ، تدور في إطار زمنى يمتاز بإلجهايم والسكنية والحميمية . هذه الحميمية هى جوهر تيار الرواية ومحور دلالتها الأساسية ، فهى التى تمثل طبيعة علاقة الأشخاص ببعضهم ، وعلاقتهم بالأشياء في مستوياتها العديدة . من هنا مثلا لا يدرك ألفة الإنسان المصرى مع «كوب الشاي» وإدمانه الخمرى المحبب له . لكن قليلا من الروايات - منذ أرخص لىالى يوسف إدريس - تصور دون خطابة هذه العلاقة . لا نكاد نطالع ورقة من هذه الوردية دون أن يطل منها «كوب شاي» يعد أو يرتشف . ويخصص فصل كامل

وكما يعتمد «المونتير» في تركيبه للفيلم إلى إدخال نقطة تسجيلية في نسج أحداثه من الوقائع التاريخية المصورة بالأبيض والأسود فحسب ، يورد إبراهيم أصلان نصا لبرقية أرسلت من مكتب تلغراف رمسيس في منتصف السبعينيات . بعثها المدعو «طلعت السيد جلاب» إلى ولي هاشم المصرية ، في جناح النساء بسجن مكة العمومي بالسعودية .

وعلى من يريد أن يشهد كيفية علاقات الألفة الحميمة في المجتمع المصري في عصر الانفتاح أن يقرأ هذا النص الذي كتب بطريقة توزيع شعر العامية الجديد . سوف لا يفهم الحكاية ، إذ إن المرسل لا يرويها ، لكن الشذرات التي تتناثر منها ، وقطرات الود التي تنفجر كالدمع على سطحها تغنى عن أى تفصيل أو تعليق . مرة أخرى يتأكد أن الفن يعكس روح الحياة بمقدار ما يتخلل فيه من نبضها الحار العفوى عبر تقنيات مستحدثة وبسيطة في الآن ذاته .

أما الحبة الأخيرة الدالة من طرف هذا العنقود والتي تركز فيها «سكره المعقود» وعنوانها «رؤيا» فهي تتحدى الكاميرا وتتجاوز السينما ، وتصب في كلمات شعرية مكثفة قطرات من الزمن المصري . تغيب عند ملامسة السطر

الأخير « لا تنتظرنى . تزوجت . هدى » ، لتستحضر عالم الأمل ، وتشعل نارا تحت شجرة كبيرة تحتلها العصفير فتطير صور محمود وألم ببوى ، والبنات ذات الخرزة الثقيلة الزرقاء ، ويمتد نصل فنى إلى لحم السماء . وبالونات من غار وربيح ، تعلو ، تملا الأفق ، وتقترب .

وأست أعرف هل يمكن لطاقت الفن الخامس أن يترجم كمية الشعر المكثف في هذه السطور عبر تركيب بصري لا يقع في العيشية ، أما الذى يؤكد هذا المشهد فهو قدرة الكلمات الفائقة على النفاذ عبر بشرة الحياة لتجسيد روحها الشفيف .





الإنسان والنحلة*

هو دولا ب حياة البشر في داب لا يفتر ومحاولة ملحة
للوصول إلى الجديد .

هل يمكننا الآن وعى ذلك النازع المؤرق الذى هو
الخصيصة الجوهرية للحياة الانسانية ؟ المحاولة حقيقة
بكل ما ينفع عليها من جهد إن أوصلنا إلى نتيجة فذاك ،
وإلا فهو اقتراب أيا كان مقداره من حقيقة الحقائق في
النشاط الإنسانى .

لكننا لن ندرع في هذا البحث من فورنا ، بل سنرجعه إلى
موضع متأخر من ذلك المقال نكون عنده قد تهيأنا بما
يمكننا المضى فيه دون التفتات معوق .

● علينا بدامة أن نحدد دائرة موضوع انشغالنا
بدقة ، ونكف أنفسنا عن الخوض في نشاط الإنسان
بعامة ، ونجتزئـه منه الانشاء الفنى نتأمله لنمتحن

يختلف الإنسان عن سائر الحيوانات الشغالة الأخرى
بأنه أقل إجابة لعمله . فالنحلة التى تبني قرص العسل
تتم ذلك على درجة من الاجادة لا يصل إليها أى مشروع
يقوم به إنسان . واللثة التى تهندس مسكنها تحت
الأرض تنجز عملها في نظام متفوق يوشك أن يكون خاليا
من الخطأ . والعصفور الذى يبني عشه ينشئ نظاما وافيا
بالفرض إلى درجة الكمال . في مقابل ذلك يكون عمل
الإنسان دائما قاصرا عن تحقيق المشروع الذى انعقد
عليه العزم .

لكن الإنسان لا يعيد الكرة ماصولا تحقيق ذات
المشروع ، بل يتفرض يديه منه يادئا بمشروع آخر قبل أن
يصل بالأول إلى الكمال . من هنا فالإنسان في حالة تجريب
مستمرة . يبدأ من جديد قبل أن يتم ما أنجز . فالتجريب

* هذا المقال من الدراسات النظرية الطويلة التى كتبها الروائى الراحل عبد الحكيم قاسم ولم ينشر من قبل . ونشره اليوم ليعتق القنينة ويناسبه
الذكرى الثانية لرحيله .

تسقيته الأساسيتين : التجريب ، والتجديد .

ربما وسعنا أن نعلقهما ونعني النزاع الكامن وراءهما منطقاً وغاية ، علنا بذلك نكون من عملنا متخلصين من الأسماء الغامضة تطلق على العواطف المبهمة لتوشو مناهجنا وتنقض من قدرتنا على الحكم .

● التجريب والتجديد معنيان في الإنشاء الفني لا يفصلان . المنشئ يجب ليصل إلى جديد في عمله ، أو في أدب لفته أو في الأدب بشكل عام . هذا الجديد هو قضية القضايا في الأدب ؛ هو الهم المؤرق للمبدع وهو الشوق المتجدد للمنتقى . والتجريب مقدمة التجديد وشرط وجوده .

ـ والتجديد وارد على لغة الإبداع ، التي هي واسطة المنشئ إلى المتلقين ، يظل الكاتب في صراع مع لفته الفنية يريد توسيع وتعقيق قدرتها على التوصيل طاملاً وسعته في ذلك حيلته ومعرفته . وتاريخ أي لغة هو تاريخ جهد الكاتبين بها لزيادة كلماتها وحيويتها حتى ليؤدي تراكم التغيرات الكمية إلى تغيرات كمية حاصلها في لغة مثل الألمانية أن⁷ ثارها المؤلف قبل خمسة قرون أصبحت غير مفهومة للمعاصرين بأي حال من الأحوال .

يختلف الأمر بالنسبة للفتنا العربية التي شاء لها الله أن تكون ترجمانا لكلمته فأنزل بها قرآنه وشاء له أن يخلد بيانه . لكن ذلك لا يبعد عريبتنا ولا يسليها القدرة على التجديد⁸ . ولا يسد أمام المنشئين بها باب التجريب إلى التجديد . لا . باب الاجتهاد مفتوح على مصراعيه ، لكن أسس العمل خاصة شديدة الخصوصية ، والتجربة تفهم باستقراء قوانينها الذاتية لا بإخضاعها لنظريات غريبة عليها .

والتجديد وارد أيضا على أشكال الأعمال الأدبية .

بعض هذه الأشكال هجرت تماماً وأصبحت قطعاً في متاحف أدبنا مثل المقامات ومثل التوقيعات والإخوانيات والحواديت والسبر والرحلات . تلك الأجناس هجرت كلية وحلت محلها الأقصوصة والرواية والمسرحية . ذلك أمر تسهل ملاحظته ، وما يحتاج تأملاً أكثر هو التجديد في الأجناس المتداولة ومن داخلها حتى لتوشك أن تتغير أسلافها ونظائرها مغايرة تامة . هنا أحب أن أتوجه بالأقصوصة والرواية العربية . إنها بالقياس إلى الأقصوصة والرواية في آداب الأمم الأخرى توشك أن تكون جنساً آخراً يتفرد بخصائص أبرزها حضور الماضي والآني معاً في إطار العمل الواحد بالقدرة لم يصل إليه أدب آخر أبداً قد يرجع ذلك إلى تلك الديومة اللغوية أو حيوية الدين العارمة أو الصنم الممض إلى الماضي إزاء هزيمة الحاضر ، ربما يكون ذلك أو غيره . أيما ما كان الأمر فإن تميز فن الحكى العربي قمين بأن ينشغل به نقاد الأدب عندنا وأن يؤثر فيه عما بيدهم من مشاغل .

والتجديد وارد أيضا على المستوى حتى لقد هجرت بعض أغراض القرى مثل الهجاء والمديح والنسب ويصف الخمر والكآبة على الأطلال وإنشغل الكتاب الآن باستبطان العواطف وامتحان العلاقات والمواضعات وتبسيط الضمير على المفاهيم والأنماط . هذا ، وأهم منه هو تجديد المحتوى الذي مازال بأيدينا . فالفلاح المصري في أعمال المازني وقيمور غيره تماماً في أعمال محمد صادق روميش وعبد الحكيم قاسم . والوظف الصغير عند نجيب محفوظ غيره عند إبراهيم أصلان ورؤية العالم عند يوسف إدريس تختلف عنها عند بهاء طاهر .

○ تجديد الإنشاء الفني لغة وشكلاً ومحتوى هو قضية القضايا في الأدب . والأديب مشغول بتجديد إبداعه من عمل إلى العمل الذي يأتي بعده ، فإذا

ما كرر نفسه فذلك موته وإن تأخر إحساسه بذلك الموت .

لكن معنى التجديد قد يتسع ليشمل عمل أكثر من اديب واحد في زمن واحد في ادب بعينه ، ذلك إذن هو الجيل إذا وجدت بين افراده سمات مشتركة تصنع في النهاية كلاً يمكن تناوله بالتوصيف مطابقة او مقاربة .

ـ فإذا لم تتوفر في افراد الجيل تلك الوحدة بأكثر معانيها عمومية ، فهم إذن يتعرفون على مدارس واتجاهات . وتاريخ الادب في اى أمة هو جهد افراد عباقرة أو اجيال متميزة أو مدارس واتجاهات ترمى قيمها الجديدة على اسس راسخ من قيم قديمة في عمل دائب دولابه التجريب من أجل الوصول الى الجديد في اللغة وفي الشكل وفي المحتوى .

○ إذا كنا حتى الآن قد حاولنا ان نقدم تصوراً لمعنى التجديد يحتمل المناقشة ، فإننا خليقون بان نخلص هذا المعنى من آخر يلتبس به في كثير من الاحيان وهو التجاوز .

ـ فكثيراً ما يعتبر الإبداع الجديد تجاوزاً وإلغاءً وحلولاً محل الإبداع القديم . في هذا نوع من إخضاع الادب للقوانين التي تحكم حركة إنتاج البضاعة وتصريفها حيث يحل المنتج الأنفع محل القديم حتى اخفائه كلية من السوق . تحكم قوانين ظاهرة في حركة ظاهرة أخرى خلط وغوغائية فكرية ضارة ومضللة . الحاصل ان الكتب الجديدة لا تدفعنا إلى إلقاء كتبنا القديمة في سلال المهملات . إن الكتب القديمة هي الرجم الذي يحضن الكتب الجديدة حتى ميلادها ، فإذا ظهر كتاب جديد في الأدب فهو إحياء لكتاب قديم ، وأكثر المجتمعات الإنسانية إنتاجاً للأدب

هي في ذات الوقت أكثرها تمسكاً بتراتها وتداولاً له ونظراً فيه . ذلك كله من الأمور البديهية

○ السؤال الذي يستعجل الإجابة الآن إنما يدور حول ذلك السر الكامن في الإبداع القديم يعصمه من طوفان النسيان والإهمال ، لكننا بعد لم نصل إلى الموضوع من مقالنا ، ذلك الذي يمكننا من إجابة على هذا السؤال تملك قدراً من الإقناع .

○ نعود مرة أخرى إلى قضيتنا الأساسية وهي التجديد في الإنشاء الفني . إننا لا يمكن أن نخوض هذا الأمر إلا إذا اعتمدنا بداية تعريفاً للإبداع الأدبي يكون أساساً لإدراكنا لمعنى تجديد هذا الإبداع وسوف تكون سكتنا إلى ذلك التعريف ان نبداً بان ننفي عن الادب ما ليس منه وان لصق بمادته حتى كان يخفيها عن كل محاولة للتعرف : (ريد ان أنفي عن الإبداع الأدبي ما يراد له ويلصق به من صفات الجمال . إنني وجدت دائماً ان معاني الجمال والقبح شديدة الشخصية والنسبية حتى ما تثبت لتفحص موضوعي بجمال من الأحوال ، وحتى تنشوش ما في الإبداع الأدبي من شمولية تؤمن العلاقة بين المنشء والمتلقي رغم اختلافهما لغة وعصراً ومكاناً وعقيدة ومزاجاً ، وحتى تحول الإبداع الأدبي من قوة محركه مغيرة فعالة إلى حيلة وزينة ومتاع وتزجية لولت لا يعرف صاحب له مصراً آخر .

ـ أخرج من ذلك مباشرة إلى ان أنفي عن الإبداع ما يزعم به ويراد به من عنصر الإمتاع : إن في ذلك تسطحاً للعلاقة بين الإنشاء والتلقي وتبسيطاً لها ووقوفاً بها عند القشرة الظاهرة من الحقيقة وملاحظة طريف التشابهات والتنافرات والتوافقات والتناقضات الفكهة أو المؤسفة .

- بذلك لا تكون قراءة الأدب مسلاة بل تجريب أعرق
ما يكون التجريب لحقائق ليست الحياة ولا تشبيهها
لكنها منها وشيها وبها وإليها ، حتى لتكون معانيها
مستادية أن يثنى عليها كل ما يملكه المتلقي من ثقافة
وخبرة وذكاء ودربة ونفقة قد لا تستأديها منه ممارسة
الحياة ذاتها .

- نعم وإقول مرة أخرى أن الإبداع الأدبي ليس
الحياة ولا يشبهها وما جرى على السنتنا من وصف
بعض أنواع الأدب بالواقعية ربما يكون جاعنا من
ترجمة غير دقيقة للمصطلح الغربي Realism الجذر
أصل الاشتقاق هو الصفة real ، بمعنى حقيقي ، أما
واقعية فمشتقة من الفعل وقع بمعنى حصل وكان . بذلك
يبين الفرق بين الأصل والترجمة فإذا كانت Realism تعني
الانشغال بالحقيقة عن المثل وعن السوهم والتطور فإن
الواقعية خلفت لدينا الظن بأن الإبداع الأدبي تسعه
مشابهة الحياة ، وأنه يوجد كلما التصق بالوقائع ونقلها
إلى الصفائف في إحصاء يشبه محاضر الجرد ولا يشبه
الإبداع الأدبي في شيء . هذا غريب على الفن . الإبداع
الأدبي ليس الحياة ولا صورتها ولا يشبهها بله حقيقة
أخرى موازية لحقيقة الحياة ومتجاذبة معها .

بذلك لا تخضع حقيقة الإبداع لحدود يرسمها مثل
أعلى دينيا كان أو سياسيا أو أخلاقيا ولا تؤلف لخدمة
هذا المثل . الأدب ليس دعوة أخلاقية ولا تفضل حكمة
أبي العنابية بسبب موضوعها خمريات أبي نواس
ولا غزله بالذكر . والأدب كذلك ليس دعاية لعقيدة دينية أو
سياسية أو حزبية أيًا كانت ، تغفل معايير تقييم الأدب
دائما بعيدة عن الدين والسياسة والأخلاق .

● الآن نتعرض لمحاولة تعريف الإبداع الأدبي وقد
خلص لنا معناه بعد أن نفينا عنه ما لا نتصور أنه منه ،

نفياً يبدى بعض اعتقادنا عن الحقيقة في هذا الإبداع .
- الكاتب ينشغل بموضوعه انشغالاً ملحاً يدفعه إلى
الإهتمام به وإلى الانكباب عليه حتى تحصل معرفة يظن
أنها كافية به .

- معرفة الكاتب بأحد شخوص عمل أدبي تختلف عن
معرفة الطبيب المعالج بأحد مرضاه .

معرفة الطبيب بأحد مرضاه معرفة عمدية مقصودة من
الطرفين ، المريض يقصد طبيبه متدوياً لديه والطبيب
ينظر في عيادته الذين في أجسامهم نقص عن التصور
المستقر للجسم السليم . أما معرفة الكاتب بناسه فهي
عشوائية تخضع للصدفة ولتقاطع مسارات الحياة .

الطبيب يخضع مرضيه لجميع أنواع التحسس
والجس حتى الجراحة والنظر فيما خلف الظاهر ، ولجميع
أنواع القياس والمعايرة وتحليل السوائل والافرازات وطيخ
العينات . أما الكاتب فلا يتعرض لموضوعه إلا من مسافة
مأمونة معتادة بين الناس ولا يتخصص إلا بما وهبه من
الحواس الخمس . هذه الحواس تعمل في إحاطتها
بموضوعها متصافرة حتى ينتج هذا التضافر بعداً جديداً
أو حاسة سادسة هي ما يمكن أن يسمى بالحدس وذلك
علم بالموضوع زائد عن مظهره وصوته ورائحته وعلمسه
ومذاقه ، فإذا ما علمنا أن التذكر هو تداع بين الخبرة
الآنية لكل حاسة على حدة وبين الخبرات الشبيهة لهذه
الحاسة في الماضي . إذا علمنا ذلك أمكننا تصور القدرة على
تعميق الحدس ذاته بالتذكر .

● التذكر بعد خارق لخبرة الحواس والحاسة
السادسة أو الحدس وهو نابض متحرك حتى ليسعه
مراجعة الحاضر والامتداد في المستقبل في تعميق الخبرة
الآنية ومدها إلى الآتي فيما يمكن أن يكون تنبؤاً بمسارات
الناس والأشياء والعلاقات .

بذلك تبقى معرفة الأديب الفذ بموضوعية أكثر عمقاً ،
لا أقول مطابقة بل أقول أكثر عمقا من معونة العلم
التجريبى بذات الموضوع .

● إن الأديب يسخر لنفسه المعارف العلمية بموضوعه ،
لا لبضيقها إلى معرفته بل ليثقف حواسه ويوجهها إلى
حيث تعرف دون ضلال . كذلك تختلف معرفة الكاتب
بشخصه ويحصيه عن معرفة المؤرخ الذى يعتمد الوثائق
وشهادة المعاصرين مشيداً من ذلك تصوراً منطقياً للعصر
دون تدخل الهوى والميول . أما هوى الكاتب وميله فهو
حقيقة الحقائق فى عمله . كآبته وانسباط مزاجه ، سخريته
وحله المثير ، بل إن الأمر يبرر إلى حد التسليم بحرية
الكاتب فى إسقاط معرفته بموضوع على موضوع آخر ،
كإسقاط ملامح شخصية الأب على الحكام السياسى أو
العكس .

- ومعرفة الكاتب بالناس والأشياء والعالم تختلف عن
معرفة الفيلسوف . ذلك يريد إخضاع موضوعية التأمل
العقلى بما يتطلبه ذلك من تحليل وتركيب يخلص إلى فهم
يمكن استيعابه وبقده وتغيير الموضوع على هدف منه . أما
الكاتب فهو ينشئه معرفة موازية ربما تكون أشد تعقيداً
وأعمق ، لكنها أبعد ما تكون عن الإشباه أو المطابقة أو
تفتيت الموضوع ، وهى لا ترمى إلى تغيير العالم أو فرض
تصور أيا ما كان عليه .

- كل أنساق المعرفة الأخرى من علوم تجريبية أو نظرية
تملك اللغة للتعبير عن نفسها ، كما تملك الرسوم أو
التخطيطات أو التجسيديات أو الصور أو الإشارات أو
الارقام أو المعادلات الرياضية . أما الأب فلا يملك غير
اللغة وهو لا يبعث عن بديل ، إنه فى صراع مع لغته ليعلى
من قدرتها على التعبير والتوصيل .

- ولغة التعبير فى كل أنساق المعرفة الأخرى من علوم

تجريبية أو نظرية لغة محايدة تنسج نفسها قسراً على مجرد
الوفاء بالتعبير والتوصيل ، أما لغة الإنشاء الفنى فهي
بذاتها المعرفة بالموضع ، رؤيته وتصوره وحركته فى الماضى
والآتى . وعليه فالإنشاء الفنى بناء لغوى موازن وعميق
الاتصال بواقع الحال ، فاعل فيه ومتفاعل به وصانع
الخبرة به وتشكيله حتى تلقية

- والنظريات العلمية تجد أمامها شكلاً مسبقاً جاهزاً
لصيغتها هو جمع النتائج أو الأدلة والشبهات
ومناقشتها وترتيبها حتى تؤدي إلى الاقتضى الأخيرة . أما
العمل الأدبى أياً كان جنسه فهو فى نهاية الأمر الشكل
الذى يتخذه البناء اللغوى الموازى للواقع ليمكك أكبر قدر
من الصدق والعق .

- وحديث جميع أنساق المعرفة إلى المتلقين حديث
ايضاحى تعليمى من أعلى إلى أسفل أما حديث الإنشاء
الأدبى إلى المتلقين فهو توجع وبث وإفضاء حارق ملهوف .
وجميع أنساق المعرفة الأخرى تحاول خلق الاقتناع العقلى
باتجاهاتها لدى المتلقى . الإنشاء الأدبى يريد أن يخلق
لدى المتلقى تلك الحالة النفسية والمزاجية والعقلية التى
تمت فيها المعرفة بالموضع واتخذت أسلوبها وشكلها .
وعليه فمتلقى النظريات العلمية إما خاضع لما يتلقاه ، وإما
منتقد متشكك . أما متلقى الإبداع الأدبى . فهو خاضع لما
يقرا متقمص للشخصيات متمثل للمواقف غارق فى تلك
الحالة النفسية والمزاجية والعقلية التى يخلقها الأدب .
فمتلقى الإبداع الفنى ينشئه إنشاءً وربما زادته خبرته
الفكرية والثقافية على أن يزيد عمق المعرفة التى يقدمها
العمل الأدبى وعليه فالعامل الأدبى يكتب أبعداً جديدة
بالقراءة . أما النظريات العلمية فمتحققة قبل التلقى
وبعده قائمة بذاتها مكتفية بنفسها .

● كانت هذه محاولة لتعريف الأدب تتحصل في الاعتقاد بأن الإنشاء الأدبي ليس إلا محاولة لمعرفة الواقع الحال ، فإذا كانت الناس والأشياء والعلاقات قدرها أن تنصهر بسرعة مذهلة إلى الماضي في قوت دأب لا يتوقف ، فإن المعرفة بالعالم لا يمكن لها إلا أن تتغير بذات السرعة ملاحظة المتغيرات حولها . إن العمل الأدبي هو جهد معرفي ، ولكي يسهل أن يكون ذلك لا بد له من تثبيت موضوعه وتخليصه من سبيل الفوت حتى لا يجرفه إلى الماضي السحيق . لقد هرم توفيق الحكيم لكن محسن « عودة الروح » سيظل أبداً نضراً وثاباً . لكن محسن ليس هو الدنيا ، تلك تطرح كل يوم القضايا الجديدة . فإذا لم تكن « عودة الروح » عملاً قد بلغ غاية الكمال فنحن لا نقف بجواره لكي نتمه بل نلاحق التغيرات الجديدة بمحاولات التعرف التي ما إن تتم حتى ينتهي ما رينا منها ويندأ العمل من جديد . في ذلك يختلف الإنسان عن النحلة التي تعيش واقعاً لا يتغير ، بل تتكرر وقائمه بذاتها في ذات المواقف مما يلغي أى ضرورة لعملية التعرف ، مما يلغي الإبداع ويجعله زائداً ويهجم مواجهة القضايا الأساسية المتكررة دائماً بذات الإجابات المتكررة دائماً برتابة وإفئاف .

كانت هذه محاولة لوعي ذلك النازع المؤرق الذي هو الخصيصة الجوهرية للحياة الإنسانية ، ذلك النازع الذي يدفع الإنسان إلى البدء بمشروع آخر قبل أن يصل بمشروعه الأول إلى الكمال .

نحن الآن في صميم قضية مقالنا الأساسية وهي التجريب من أجل التجديد . لكننا قبل أن نعالج هذه القضية ، نريد أن نستكنه السر الكامن في الإبداع القديم يعصمه من طوفان النسيان والإهمال .

● يستأدينا استكناه هذا السر معاودة النظر في معنى الفوت الذي عرضنا له قبل سطور لنقول فيه أنه ليس سقوطاً للناس والأشياء والعلاقات بلا ذكرى في بئر ليس له قاع ، وأنه ليس أقولاً للعالم بلا أثر . فبالناس قبل أن يموتوا ويدرسوا ، يلدن ويتركبن في خلفهم خلقتهم وخلاتهم وبعض طبائعهم والعلاقات تنظم أنساقها على نهج عادات وأعراف قديمة موروثة . والنبات يذوى تاركاً للحاضر والمستقبل بذرتة . والثبات من صخرة يقابله تراكم يعمل على تكوين صخرة أخرى تكون ملمحاً جديداً لقشرة الأرض له سمات التضاريس القديمة وهكذا .

فالحاضر يخرج من رحم الماضي حاملاً في رحمه جنين المستقبل . وإذا كان الماضي الذي فيه كثير من المعرفة بحاضرنا ومستقبلنا ، إذا كان هذا فائتاً منصرباً مرواحاً ، فإن أنساق المعرفة تتم المعجزة ، الفن والعلوم النظرية والعلوم التجريبية تثبت أجزاء من الماضي وتخلق لها موازيات في الكتب التي هي معرفة بالماضي الذي هو سر حاضرنا ومستقبلنا .

سنقصر تأملنا على الإبداع الأدبي . إن كتبنا القديمة هي معرفة بالماضي ، وهي أيضاً معرفة بالحاضر ومعرفة بالمستقبل . بذلك فنحن لا نلقى بكتبنا القديمة في سلال الهملات ، إنها الرمح الذي تواد منه كتبنا الجديدة ، كما أن الماضي هو الرمح الذي يولد منه الحاضر والمستقبل . والمعرفة بالحاضر تظل ناقصة ما لم تصاغرنا بذات الصلابة والخلوص محاولة معرفة الماضي . وإذا كنا قد أسلفنا أن الإبداع عملية تبدأ بالإنشاء ويتم بالتلقي وأن كل تمام يعطى البدء معنى جديداً بمتعنى أن كل تلق يعطى الإنشاء معنى جديداً . إذا كنا قد أسلفنا ذلك فإننا نصيف أن الإبداع يظل ينشد تلقياً جديداً بعد كل تلق في شوق جارف ليتم معناه اللا نهائية رموزه وأسارره وبلاطاته .

تلك كانت محاولتنا لاستنكاه السر في الإبداع الأدبي القديم ذلك الذي يعصمه من أن يحصره الأعمال إلى النسيان . لكن الأمر بعد ذلك فيه تفصيل نعرُجُ عليه قبل أن ننهي إلى قضية مقالنا الأساسية التي هي التجريب إلى التجديد .

● فصلنا القول في أن الإبداع المستقر والقديم قوة مولدة للإبداع الجديد . لكن تلك ملاحظة للأمر من ناحية واحدة ، الأخرى هي القوة المعوقة للإبداع القديم والمستمر وفعله إنجاب لنشأة وتطور الإبداع الجديد . حيث يبقى هم النشأة المؤرق وشوق المتلقي الملهوف ، وهما القوتان الصانعتان للجديد ، تبقيان مقصورتين داخل نفوذ الأعمال القديمة والمستقرة ذلك بأن روعة وعمق المعرفة بالموضوع في الأعمال القديمة والمستقرة تشمل المتلقين حتى توشك أن تعجزهم عن رؤية الجديد في الواقع حولهم .

- كما أن العمارة الباهرة في هذه الأعمال تعجز المتلقين عن رؤية التمدد على الأشكال القديمة والقلق الروحي إزاء ما يتخلفها عن أن تكون صيفاً ملائمة للطرح الجديد للواقع .

- إلى ذلك فاللغة القديمة تظل تضيق عن الإحاطة بالصفات الجديدة للأشياء ، الصفات التي انضافت للأشياء بفعل تطور وظائف الأشياء ، أو الصفات التي اكتشفت في الأشياء نتيجة تطور الوعي بهذه الأشياء كما تظل آفاق اللغة القديمة حسيرة عن التغير النفسي في وجدان المتلقين ومن العمق والانتساع في الحس برنين العالم ، ذلك الرنين الذي يعمق ويتسع بإضطراب لا يتوقف . ضيق آفاق اللغة القديمة والمستقرة يظل حيساً جسيلاً لتطور أداة اللغة الرائعة .

- هذا الإنسان البالغ الاحكام للشوق العام العظيم

المتلهف لمواجهة تطور الواقع بجهود معرفية جديدة ، هذا الإنسان لا يتمثل فقط في ذات الأعمال الأدبية القديمة والمستقرة بقدر ما يتمثل فيما تخلقه هذه الأعمال من حركة أدبية هي في حقيقتها أصداً للإيقاع الأول الفذ يتمثل في أعمال ليست سوى ترديد على تنويعات مختلفة للجهود المعرفي في الأعمال القديمة والمستقرة. تلك ليست كتباً بالمعنى الحقيقي للكلمة ، بل استنساخات من أصل باهر يقوى ببريقه كما يقوى الصفيح ببريق الفضة ، يظل يلهم الناس عن المعدن النفيس وفي كل قراءة إحساس زائف بالرضى يعقبه امتلاء المتلقين بالاحباط وخيبة الأمل .

- هذه الحركة الأدبية الزائفة تخلق لنفسها نفوذاً لدى صناعة النشر التي تفضي المغامرة كأي صناعة وتتميل إلى المألوف المعتاد وتفر من الجديد الذي ترتبط به احتمالات الرفض والبوار ومغبة الكساد .

- إلى أن رجال أي حركة أدبية كهذه ، هؤلاء الذين يمكن تسميتهم بأدياء الصدى أو أدياء الاستنساخ ، هؤلاء يحسون بعمق بقلة موهبتهم ، وبأنهم لا يعيشون على تواصل بينهم وبين التلقي في مجتمعهم ، بل يبقون فقط بما يحبسون ضمير التلقي في حظائر الأعمال القديمة ، لهذا يوشع هؤلاء صلاتهم بالقرى السياسية والاجتماعية والدينية مستثمرين ما لهذه القوى من فعل منظم كايح ومعوق في كثير من الأحيان ، يستثمرون هذه القوى لضمان الوجهة والنفوذ والتأثير والبقاء على قيد الحياة الثقافية المتاحة .

● هنا تكون الفرصة مهياة لظهور ما يسمى بالجيل الأدبي الجديد ليعيد للإنشاء الأدبي حقيقة دوره المعرفي ليجدد الأدب على مستوى المحتوى والشكل واللغة ليكون

هذا قادراً على سبر ما استجد في الواقع وما استجد من وعى بالواقع :

- ظهور الجيل الأدبي الجديد إذن ليس رهيناً بتعاقب الفصول ولا بدورات العقود من السنين ، إنما هو رهين بحالة الثقافة في الجماعة إذا وهنت وتراخت قوة الإبداع وقهرت من أداء وتخليفته الأساسية كجهد معرفي يلاحق بإلحاح تطور الواقع .

- إلى جانب العمل التجديدي للجيل الأدبي الجديد فإن أفراد مثل هذا الجيل قد يجدون أنفسهم مضطربين إلى جهد إداري يتجسد في حركة لتنظيم أنفسهم وخلق منابرهم ونشر أعمالهم والدفاع عنها وشرحها واستنقاذ ضمير التلقي في الجماعة من تفوذ غير المؤهوبين الذي قد يتحصن في القوى السياسية والاجتماعية والدينية في المجتمع .

- تواجه حركة الجيل الأدبي الجديد دائماً باتهام لا يتغير حاصله أنهم متمردون ورافضون ومزبدون للأعمال القديمة والمستقرة وبأنهم لا ياتون ببديل حقيقي لها . والواقع أن الجيل الأدبي الجديد هو الذي يعمل بجهد على انتزاع الأعمال القديمة والمستقرة من يد الابتذال وإعادة قراءتها بوعي جديد والوصول إلى الطبقات الأعمق من المعرفة الكائنة فيها . بذلك تعاد للأعمال القديمة والمستقرة قيمتها الحقيقية التي هي شيء غير ترويد (إصداثها واستنتاج صورها في سبيل لا يتوقف من الأعمال الثرثرة والأعمال التقليد . فإذا ما عادت للأعمال القديمة والمستقرة قيمتها الحقيقية فقد أخذت على الفور مكانها الحقيقي في تاريخ أدب الجماعة .

- كذلك فإن الحديث عن ضالة الجديد الذي يأتي به المحدثون من المبدعين ، هذا حديث متوجع إلى جمرور لم تتح له بعد تجربة عميقة مع الأعمال الجديدة ، هو تخويف

المتلقين من أعمال لم يعرفها المتلقون بعد معرفة تامة ، لهذا يكون مثل ذلك الحديث غير عادل وغير أخلاقي .

● نعود الآن إلى صميم موضوع مقالنا وهو التجريب من أجل التجديد . إنا كنا قد خرجنا عن موضوعنا مرة لنميز بين تجديد الإنشاء الأدبي وبين تجاوز القديم والمستقر منه . ثم إنا في مجرى عملنا أرتأينا أنه لا سبيل ليحث التجريب لتجديد الإبداع الأدبي قبل أن نستقر على تعريف لهذا الإبداع . الجهد لرسم حدود هذا التعريف منحنا الفرصة للقول في النزاع الموقر الذي يميز عمل الإنسان عن عمل النملة والخطة وما إليها من حيوانات وكنا موشكين أن نخلص لبثنا لولا أن عرجنا على الكتب القديمة وسرها الذي يبيها لا تراحمها الكتب الجديدة البقاء ، بقاء هو الرحم الذي تخرج منه الكتب الجديدة ، وهو من الناحية الأخرى قوة معوقة لتطور الإبداع . كانت هذه فرصة ملاحظة خروج جيل أدبي جديد إلى الحياة الثقافية في الجماعة . بذلك تكون مرة أخرى في صميم موضوع مقالنا وهو التجريب من أجل التجديد . نحن في الحق ما خرجنا عنه ولا أرجأناه ولا انشغلنا عنه ولا عرجنا على غيره إلا لنقول فيه . الصورة تخلقت كيئانا نريد الآن أن نمحه الملامح والتقاطيع :

- إذا كنا قد قلنا إن الإبداع الأدبي هو جهد لمعرفة الواقع فإننا الآن مهأون لتقليل التصور بأن الواقع هو الناس والأشياء والعلاقات واللغة لا مكوّنة لا يمكن فصل أي عنصر من عناصرها أو تمييز دوره أو ترتيب أسبقيات هذه الأدوار . والمخفى يعيش داخل هذا الواقع منفعلاً به وفاعلاً فيه مرفف الحس به إلى أقصى حد حتى إدراك تأخر الجهد المعرفي للادب عن تطور الواقع . تلك هي اللحظة التي تجاسرنا . على تسميتها رغم شدة تعقيدها

وتركيبتها . وهى اللحظة التى تدفع المنشئ إلى مغامرة الإبداع الأدبى .

- قلنا إن اللغة هى إحدى مكونات الواقع ، نضيف أنها تصور الواقع فى وعينا . كان من الضرورى لنا حماية هذا التصور من الغناء بتسجيل يحفظ لنا الصورة الصوتية والدلالية للعبارة التى تحفظ ذاكرتنا من الانصرام إلى الماضى . بذلك نشأت الكتب . وإذا نشأت ملكت حضوراً لا يعدو عليه الموت . صارت جزءاً من الواقع الذى يتتلف به الكاتب ليكون أقدر على تجريبه فى جدلية مستمرة . والكاتب إذا نشأت فهى معرفة بواقع منصرم . من هنا حفزها للمنشئ لبدء مشروعه الجديد ، ليكتب جديداً فيه جهد معرفى جديد لمواجهة واقع متجدد حوله .

- التجريب والتجديد مشروعان لا يفصلان . فالعمل الأدبى الحقيقى - أعنى العمل الذى ليس صدئ ولا استنساخاً لعمل آخر . هو غريب حتى يتم كتابة ، فإذا تم فهو عمل أدبى جديد . فإذا التحم بالتلقى فى الجماعة تماماً حقيقياً فقد صار واحداً من كتب هذه الجماعة يأخذ مكانه بين كتبها حسب قدره وقيمه لا يشفع للكتب أبداً إلا قدرها وقيمتها الحقيقية كجهود معرفية نهجاً ووصولاً .

- لا جدال فى أن التلقى - كما أسلفنا - هو الإتمام الحقيقى للإنشاء الأدبى . لكننا لا نريد أن نفتقر برفض مؤقت لعمل أدبى جديد فاجأ العادات المستقرة للمتلقين من فعل الأعمال القديمة والمستقرة ، أو فاجأ واستفز قدرتهم على المغامرة الفكرية التى حُذِرَتْ نتيجة تأثير أفكار سياسية أو اجتماعية أو دينية ، رفض قد لا يكون تعبيراً عن ضمير المتلقين الحقيقى الذى سيقبى العمل الأدبى الجديد متوجهاً إليه حتى يجد لديه قبولاً . عملية هى لابد مستغرقة زمناً طال أم قصر ، لكنها لابد أن نعيها حتى

لا نتعجل الحكم بالسخف على تجريب أو تجديد . ليس معنى هذا أن نقف مشدوهين أمام كل كتابة أدبية ، بل نحاكمها بما تنقفت به قدرتنا على التلقى وبما استقر لدينا من تقاليد وبما امتلكننا من معايير ومضوابط وقدرة على الحكم لا ينفى أبداً أن نتحول إلى مصادرة أو إدانة أيا كانت دينية أو اجتماعية أو سياسية حتى يملك الإنشاء الأدبى الجديد فرصته كاملة مع ضمير التلقى فى جماعته . ذلك ثراء ثقافتنا وذلك ثراء معرفتنا بأنفسنا .

- التجديد وارد على محتوى الأعمال الأدبية وعمارها ولغتها . لكن الجودة ليست دائماً قطع الصلة بالآداب القديم والمستقر ، إنها إحياء له كما أسلفنا ، إحياء حاصله فى كثير من الأحيان استخدام عناصر الآداب القديم غير المستنفذة :

● فالتجديد قد يعنى أحيانا طرح موضوعات انشغل فى الانشاء لكنها لاتزال فعالة فى حاضرنا ولاتزال طبقات من المعرفة بها بعد بكر لم تستكشف .

● وقد يعنى التجديد إعادة استخدام أشكال قديمة لمحتويات جديدة إذا وجد المبدعون أن الشكل القديم قادر على إعطاء المحتوى الجديد فعالية أكبر وقدرة أوصل لسبر أغوار موضوعه .

وقد يكون التجديد فى استخدام لغة الإبداع القديم حين كانت بلاغتنا متحجرة من المخاوف التى تنقل على وجداننا الآن وتجد من مقدرتنا على ارتياح الآفاق الفسيحة للتعبير .

هذا اجتهاد فى معنى التجريب والتجديد لا يزيد أن يكون قولاً فاصلاً فى الموضع ، بل فاتحة لانشغال كثيرين بالقضية انشغالاً يخلص مفاهيمنا من الالتباس والغموض . والله يوفقنا .



« ذات » صنع الله إبراهيم من منظور معلوماتي

المجتمع، والذي يقصد به أن المجتمعات كالأفراد لها جهازها العصبي الخاص بها ممثلاً في نظم المعلومات والإعلام التي (تشغى) بداخلها والتي تتفاعل بشدة مع جميع عناصر منظومة المجتمع الأخرى، يمكن القول — ابتداءً بمصطلحات علم النفس — إن هناك مستويين لذاكرة المجتمع: ذاكرة المدى الطويل *long term retention* وهي من اختصاص أهل التاريخ؛ وذاكرة المدى القصير *short term retention* وهي مسئولية أجهزة الإعلام ونظم المعلومات والأرشيف القومية.

تتسم ذاكرة المجتمع على المدى القصير بسرعة الاضمحلال أو التلاشي، خاصة في البلدان المتخلفة التي لا تهتم بتسجيل واقعها بصورة منظمة ودقيقة وتستغل نظم الإعلام الموجّهة في هذه البلدان، وإلى أقصى حد، خاصية الاضمحلال السريع تلك في تزييف وهي تريد تضليله، حيث لايتوفر للفرد في هذه المجتمعات — خلافاً

تمردت «ذات»، الرواية التي صدرت أخيراً لصنع الله إبراهيم، على الشكل المألوف للعمل الروائي حيث جاءت صياغتها على هيئة بنية ثنائية متوازية *parallel del-strata* فصل سردي يتبعه فصل تم تجميعه من مقتطفات منقولة من الصحف المصرية القومية والمعارضة، قصد بها — كما جاء في تقديم ناشرها — أن تعكس الجو الإعلامي العام الذي أحاط بمصائر شخصيات الرواية وأثر فيهم. سيقصر الحديث هنا — بحكم تخصص كاتب هذا المقال — على الأمور المتعلقة بالثقافة المعلوماتية والمنظومي لهذا العمل الروائي الرائد.

لقد لجأ صنع الله في فصول المقتطفات إلى ما يمكن أن نطلق عليه الكولاج (القص واللصق) المعلوماتي وهو ما يذكّرنا بنظيره الكولاج التشكيلي الذي ابتدعه التكعيبيون التحليليون خلال سعيهم الحثيث للوصول إلى الشكل البحت أو المجرد. ربما يتضح لنا دور الكولاج المعلوماتي في هذه الرواية من خلال طرحنا المفهوم «ذاكرة

وخلفيته المعرفية ، ولم لا ؟ مادامت هذه المادة قائمة بذاتها قادرة على توصيل رسالته بأقصر الطرق وأكثرها مباشرة ، ونحن نرى في ذلك تأكيداً للخاصية الاقتصادية التي التزم بها صنع الله سواء في أسلوبه أو عرضه للأحداث أو رسمه للشخصيات ، ولقى تدل على مدى حرصه على أن يقيم مع قارئه علاقة صريحة ومباشرة ، خالية من المواربة بعيدة عن الإيهاب .

لقد بات على القارئ أن يمد بناء للخطط الدقيق الذي أقام عليه الكاتب كولاجه المعلوماتي ، وأن يلاحق شبكة العلاقات المتداخلة التي تربط بين عناصر هذا البناء المحكم ، ويكتشف السر وراء ما يعتبره البعض تكراراً من خلال رصدته المقتني للأبعاد المختلفة للعنصر المعلوماتي نفسه ، وقد تَبَوَّأ موضعه ضمن تشكيلات ، أو توافيات ، معلوماتية متنوعة ، وليس ثمة غضاضة — في رأيي — أن يكون للعمل الروائي مثل هذه المهمة التربوية السافرة والتي يطلق عليها أهل التربية أسلوب «التعلم بالاكتمال» ، التعلم بمفازة الواسع والذي يهدف إلى تنمية إدراك الإنسان بعالمه وزيادة قدرته على التكيف مع متغيرات هذا العالم وحفاظه ، وشرح مساره المتميز في درب الحياة والتزويد بروح المشاركة الإيجابية لإحداث مايراه لازماً في عملية التغير المجتمعي ، إن أسلوب التعلم بالاكتمال هو العلاج الوافي من آفة التلقي السلبي التي أحدثتها الأساليب التلقينية التقريرية التي تميل نحو إطلاق الأحكام الفاطنة وتقديم الحلول الجاهزة وتحاشي الخوض في القضايا الخلافية التي تحتل تعدد الآراء واختلاف وجهات النظر ، إنه ينمي الإحساس بالمشاركة ويدعو القارئ إلى إمعان الذهن فيما سبق وفيما هو قائم حتى يمكنه بالتالي توقع ما سيحدثه وتهيئة نفسه له ، ولكننا يدرك أن غياب روح المشاركة هو أحد

لذاكرته البشرية المحدودة — الحد الأدنى من الوسائل العلمية للتخلف من صممة مآثره أجهزة الإعلام (حتى يتضح للقارئ مدى تخلف نظم الأرشيف القومية في مصر والبلدان العربية عموماً ، أنقل له هذه المعلومة : أقامت جامعة «درم بانجلترا» نظاماً للمعلومات والتوثيق باستخدام الكمبيوتر يخزن فيه جميع الوثائق الرسمية غير السرية التي أصدرتها البلدان العربية منذ السبعينيات ، تحصل حالياً بالجامعة المذكورة كثير من الجهات الرسمية في البلدان العربية طلبة صوراً من الوثائق الأصلية التي أصدرتها هذه البلدان نفسها .

إن الكولاج المعلوماتي — «ذات» صنع الله يحاول أن يتصدى لخاصية الاضمحلال السريع لذاكرة المجتمع على المدى القصير ، وقد استغل في ذلك خاصية فريدة يتميز بها عنصر المعلومات عن العناصر المادية ألا وهي إمكانية استنباط معلومات صحيحة من عدة معلومات خاطئة أو غير دقيقة وذلك من خلال تتبع علاقات الترابط والاتساق بينها . إن كولاج صنع الله يلتفت للنظر ويشد إلى كثير من الحقائق واللاحقات ، التي تتلاشى من الذاكرة المجتمعية في خضم الأحداث اليومية — وذلك في محاولة لخلق بنية فوقية لعالم «من الوعي» أكثر اتساقاً وتماسكاً ، عالم يقبض على هذا الكم الهائل من الأحداث اليومية الهادرة والمعلومات التضاربية والمبعثرة .

لقد أسقط صنع الله عدة حواجز كانت تفصل بين قارئة والمادة المعرفية الضام التي يستقي منها مادة لروايته ويشكل من خلالها رؤيته المبدعة لها ، إنه يقدم المعلومات «مأزجة» بلا تمثيل غذائي يطمس حدتها أو يغير ملامحها أو يعيد صياغتها أو يوظفها أو يمزجها بمعتقدات الكاتب

السمات البارزة في أزمنا التربوية والثقافية والاجتماعية والتي لابد للعمل الروائي أن يتصدى لها بكل الوسائل الممكنة .

من وجهة نظر أخرى يمكن اعتبار كولاچ صنع الله المعلوماتي نوعاً من «تداعي الذاكرة المجتمعية» ، يذكرنا بقرينه على مستوى الذاكرة الفردية كما عهدناه في أعمال فرجينيا وولف وجيمس جويس ، وسنحاول هنا إقامة مقارنة سريعة بين تداعي الذاكرة الفردية ، أو المونولوج الداخلي ، وتداعي الذاكرة المجتمعية كما وردت في «ذات» :

لقد تم اللجوء إلى أسلوب المونولوج الداخلي في رأي سيدني بولت^(١) بغية التركيز على الذات الإنسانية المظلة في شخوص العمل الروائي والتي تتعرض لضغوط اجتماعية هائلة يعجز عن التعبير عنها أسلوب التوصيف الاجتماعي socio-descriptive الذي ساد الرواية التقليدية ، هذا باختصار ما قيل عن هدفه أما أسلوبه فهو شارد غير موجه يتم على مستويات وعلى متفاوتة تختلف فيها درجة التركيز على موضوع معين أو عدة موضوعات يتطرق إليها تيار المونولوج الداخلي في الوقت نفسه ، إن غاية الكاتب هي الكلف عما يقول شخصياته والإصباح عن ردود أفعالهم ومواقفهم تجاه الأحداث المختلفة والقضايا العديدة التي يطرحها العمل الروائي ، وفي رأي البعض أن نجاح أسلوب المونولوج الداخلي مرتبط بقدرة الكاتب على إعطاء الإحساس لقارئه بأن هذا الفيز من الأفكار والخواطر المتداعية لم يوضع من أجله تحت فعل مخطط مسبق بل هو يره إلى مسار القصة الروائي بصورة طبيعية عضوانية غير مقصودة .

في المقابل ، يركز أسلوب تداعي الذاكرة المجتمعية على

العلاقة التي تربط بين الذات الإنسانية والبيئة الاجتماعية التي تعيش في ظلها ، وعلى عكس المونولوج الداخلي فإن تداعي الذاكرة المجتمعية في «ذات» صنع الله جاء «مفرضاً» انتقائياً محكماً مستهدفاً القارئ بشكل صريح ومباشر ، فهو ليس تسكماً عشوائياً بل إبحاراً دقيقاً موجهاً في بحر المعلومات حددت تفاصيل مساره بكل دقة . هناك سمة مشتركة بين تداعي الذاكرة الفردية والمجتمعية ألا وهي خاصة التقطع وعدم الاستمرارية discreteness ، وكولاچ صنع الله عبارة عن دفق (كوانتم) معلوماتي متراكم يقوم بعملية التدليك الذهني للنقش لحدث قارئه على تحديث رؤيته وتمييز الفرق بين ما يبدو متجانساً وإقامة علاقات الترابط بين ما يبدو متطرفاً متباعداً . إن الدفق المعلوماتي المتوال والمصوب بذلة يحاول أن يقطع السلزمات المستقرة من جذورها ، وأن يفتح طبقات الفضاوة الكثيفة التي تكسّت فوق مسام وعيه ليعيد للقارئ قدرته على الرؤية النافذة ويزيد من مناعته ضد تيارات الإعلام الفاسدة .

لقد أضافت «ذات» عنصر آخر من عناصر بناء العمل الروائي يمكن أن ينصهر مع عناصر أخرى ، موداً إشكالا مبتكرة للعمل الروائي ، فربما نرى من قريب أصلاً يمتزج فيها أسلوباً تداعياً الذاكرة الفردية وتداعي الذاكرة المجتمعية مع الأسلوب السريدي المعتاد ، ويبدو لي أن محاولة صنع الله في «ذاته» مامي إلا مجرد بداية فربما سعى هو أو آخرون من بعده إلى تجميع مقتطفاتهم من موارد معلوماتية مختلفة شاملة الكتب والمراجع وبنوك المعلومات وما شابه ، متجاوزاً حدود المكان لنجد مقتطفات من دوافعنا بوسن ، بجانب مقتطفات من «عكافه» ، وربما يسعى أيضاً إلى تعميق بعده الزماني لنجد اقوالا للروائيين لولتر متبوعة باقوال

المغزى أو مقتطفات من كتاب سيبيويه ملحوظة بمقتطفات من نظرية النحو للثعلبي، أو أخبار عن تنظيم الجهاد مسبوقة ببعض الحقائق التاريخية من مصاحم الثقفي، بل وربما ضمنى البدع الروائي بالسلسلة الزمنية المنطقي chronological ليعيد ترتيب السلسلة المعلوماتية محدثاً فرضي زمنية مثيرة وهو ما يعرف حالياً بأسلوب الخلط الزمني time scrambling في أشكال ظاهرها البعث وباطنها السعي الجاد لإبراز الحقيقة وتعميقها وتوسيع نطاق الإدراك والربط بين الأحداث التي ربما تبدو متباعدة على السطح .

وعليه ، ففتح هنا بصدد سؤال أساسي عن طبيعة المادة التي يبني منها العمل الروائي ، وهو سؤال يذكرنا بما دار على صعيد فن النحت الذي تخلص من التزامه بعدد محدود من مواد التشكيل مثل الجبس والحجر والبرونز والخشب والتي تشمل حالياً حديد الخردة والدوبار والقماش والزجاج وما شابه ، بل تجاوزت متبركات النحت هذا كله لتشمل أيضاً المحركات والرافعات والتريس والأضواء الكهربائية .

يرتبط هذا السؤال ارتباطاً بما يجري حالياً من تجارب لإحداث تغيير جذري في شكل الكتاب التقليدي ، وذلك باستخدام الأساليب الحديثة التي تتميزها تكنولوجيا المعلومات والكمبيوتر . إن الهدف الرئيسي هو تخليص المادة المطبوعة من «الاستاتيكية» التي لازمتها قروناً منذ اختراع جوتنبرج لآلة في القرن الرابع عشر وما نحن نسمع عن الكتب الناطقة ، والكتب الدينامية التي تقدم مادتها بصورة حية تمتزج فيها النصوص مع الصور المتحركة مع الأصوات في مزيج معلوماتي مكثف أطلق عليه البعض ما يمكن أن نسميه «الفن الناطقي» metatext . في ظل هذه التغيرات الجذرية بات من

الضروري أن يتزوّد المؤلف العربي بنظم معلومات حديثة تؤازره خلال عملية التأليف حيث أصبح كم المعلومات والمعارف التي يحتاجها لصنعة من الصناعات الحديثة تعجز الذاكرة البشرية والأساليب اليدوية عن ملاحقتها ، وقد ظهرت حديثاً عدة نظم باللغة الإنجليزية لدعم المؤلف author support systems لتتيح له «فورية استرجاع المعلومات والمعارف من المعاجم والقواميس والموسوعات الثقافية وبنوك المعلومات والعديد من الوسائل العملية لتجويد عناصر المعلومات وإعادة ترتيبها ومنهجها ، لقد دفعني إلى الإشارة إلى ذلك تقديري لجهود اليدوي الهائل الذي بذله صنع الله في تصنيف وتجويد قصاصاته وتحليل مادتها .

دعنا الآن ننتقل بمديتنا إلى بعض جوانب قضية ثنائية البنية الروائية وتوازيها وكيف تعمل آليات الترابط والتأخي السياقي عبر عناصر هذه الثنائية ومستوياتها المتوازية : تبرز قضية الترابط السياقي بشكل أوضح مع تعدد البنى وتوازيها داخل إطار العمل الروائي ، ولابد من النظر إلى الترابط السياقي بصفتها حصيلة التفاعل بين العمل الروائي ، وشكله ومضمونه ، وخلفيته قارئه وقدرة هذا القارئ على التحليل والتركيب والربط والاستقراء والاستنباط . إن التوازي في إطار العمل الروائي له مستويات ومظاهر متعددة : فمن توازي اللفاظ ، إيقاعها ومعانيها ، إلى توازي الجمل ، وتركيبها ومدلولاتها ، إلى التوازي السياقي الشامل بكل ما يميزه من مواضيع وبنى «نحائية» ويمكننا تصنيفه «مستويات التوازي المختلفة في «ذات» إلى :

— توازن داخلي داخل فصول السرد وفصول 121-122 .

كل على حدة .

— توازى «طوبوغرافى» بين فصول السرد وفصول المقتطفات .

— توازى بين «ذات» ككل وخارجها .

— على المستوى الاول ترى ان حياة «ذات» بظلة روايتنا قد توازنت مع عدة حيوات لشخصيات اخرى ، ويعمل التوازى هنا على تأكيد المسار المحورى لعالم «ذات» وإبراز مواضع الاختلاف والالتقاء مع العوالم الاخرى ، ويمكن القول ان المواجهة المطردة بين حياة «ذات» وحياة «عبد المجيد» هي نوع من التوازى الذى يعبر عنه فى الهندسة الفراغية الخطّين الشماليين اللذين يستحيل التقائهما .

فى رأى ان تيار الترابط السبائلى المستتر الذى يسرى عبر فصول السرد وفصول المقتطفات — رغم ظاهريّة انصافهما — هو صلب عملية الترابط وأكثرها إثارة للفكر والتعمق . لقد ارتكزت آلية الترابط على مظاهر التقابل العديدة بين مايجرى على مستوى الماكرو ومايقرب على ذلك على مستوى الميكرو ، ففساد المجتمع وتدهوره يقابله تهزؤ الشخصيات وضياعها والتضليل الإعلامى فى إحلاله الزائف مقام الطيفى ، قابله — كما قال استاذنا د. على الراعى — اندثار التواصل بين الرجال والنساء واجود الرجال والشباب إلى شرائط أفلام الجنس والاعتماد على أنفسهم (الزائف مقام الحقيقى مرة اخرى) . ويمكن تتبع مظاهر هذا التقابل على مستوى العبارات نفسها فالمعيب الاجتماعى والفردى الضاربة فى أركانها يقابلها الخلل المنطقى الذى تلحظه فى عدد غير قليل من عبارات الرواية :

ص ١٧ : كان قد نجح لتوه فى عدم التقدم لامتحن
الخرج من كليته

ص ١٨ : وفى قسم لايتطلب أية موهبة على الإطلاق ، لأنه كان مسئولاً عن متابعة وتلقيب عمل الجريدة كله .

ص ١٧٨ : على إثر الانتهاء من تركيب ساعات ضخمة فى ميادين مصر الجديدة فوق خوازيق من البلاستيك نوططة لزازلتها (الساعات والخوازيق) .

قد يتجاوز التوازى حدود العمل الروائى إلى ما هو خارج ، فتوازنت «ذات» صنع الله مع السيرة الشعبية للأميرة «ذات الهمة» وهو ماذكرنا بتوازي «بوليسيس» جيمس جويس من ملزمة هوميروس من حيث تتألى الفصل وأوجه التشابه بين الشخصيات والأماكن ، وقد رأى البعض التوازى الخارجى بمثابة خريطة يهتدى بها القارئ فى غابة القراءات المتعددة والمكثفة للعمل الروائى الواحد ، إنه يكتفب دلالات الأحداث ويقمق أبعاد الشخصيات ، ويضفى على التجربة الإنسانية استمرارية وصفاً مخلصاً العمل الروائى من إفسار الزمن المحدد الذى تدور أحداثه فى نطاقه .

إن ثنائية البنية وتعددها وتوازيها ليست شيئاً طارئاً على العمل الفنى ، وقد كانت الموسيقى البوليفونية والشعر والسينما من الفنون السابقة إلى ذلك ، بل تجاوز البعض ذلك ساعياً إلى إقامة أوجه عديدة للتوازى بين أنواع الفنون المختلفة وبينها ، وبين العلوم الرياضية والطبيعية ، وأشير هنا إلى كتاب «موجلاس هوفستادير» الذى قدم فيه بحثاً مثرياً ومستفيضاً عن أوجه التوازى بين موسيقى «يوهان سيبستيان باخ» وأعمال الحفر للفنان الهولندى «إم . سي . إيشر» وبين نظريات عالم الرياضيات المنطقي الألماني «كيرت جودل» . وقد صاغ هوفستادير كتابه على هيئة بنية ثنائية متوازية تتكون

الله إبراهيم لإقامة علاقات سافرة ، أو شبه سافرة ، لإحداث ترابط سياقى بين فصول المقتطفات وقصول السرد ، (اللهم إلا فى موضعين بين الفصل ١٤ : **المقتطفات** الذى ركز على بعض مانشر عن الأغذية الملوثة **والفصل ١٥** : سرد الذى أشار إلى مخاوف إحدى شخصيات الرواية من بعض النفيرات الجسمانية والفسيولوجية التى طرأت عليه والتى خشى أن تكون من مسئولية الدجاج الملوث ، ووضع آخر إشارة إليه **فاروقى عبد القادر** بين الفصل ٦ : **المقتطفات** الجائل بأخبار الإسكندرية ومشكلة الصرف المصحى بها يتلوه فصل سريدى تذهب فيه «ذات» للإسكندرية لتلتقى بأصدقاء قدامى) .

وحدة بنائها من فصل حوارى بين شخصيتين أسطورتين يتبعه فصل تحليلي يتناول بعض المفاهيم التى وردت فى الفصل الحوارى ، لينطلق منها موضعاً ومؤكداً علاقات التوازى بين الموسيقى والتشكيل والرياضيات المنطقية . هناك اختلافان أساسيان بين توازى البنية عند **دهوفستاد**، وتوازيها فى «ذات» **صنع الله** ، أولهما أن بحث الأول يقع فى نطاق التحليل العلمى الذى يقبل بحكم طبيعته تعدد أشكال الصياغة مقارنة بالعمل الروائى التى تحكم أشكال صياغته كثير من الأعراف المستقرة ، أما ثانى هذين الاختلاطين ، وهو الأهم فى رأى ، إن **هوفستاد** قد أقام علاقات ترابط صريحة بين فصل الحوار وفصل التحليل اللاحق به فى حين لم يُشعْ صنع



الجواد الخشبي ذو البسمة الغامضة روى أجنبية في أدب نجيب محفوظ

مع نجيب محفوظ في جامعة روتشستر*

أتحت لي فرصة تدريس الأدب العربي الحديث في جامعة روتشستر Rochester بالولايات المتحدة الأمريكية في العام الدراسي ١٩٩٢/٩١ . فكان أن اخترت أن أدرس فصلا عن القصة المصرية الحديثة في ربيع العام الحالي ، وكان نصيب نجيب محفوظ فيما اخترته من مواد مترجمة إلى الإنجليزية رواية ميرamar وقصة قصيرة من « تحت المظلة » بعنوان « الجاوى خطف الطبق » . وقد استمعت طلابي [في الحقيقة كانت هناك تسع طالبات وطالب واحد] من بينهم طالبتان مصريتان تدرسان بهذه الجامعة ، استمتعوا جميعا بقراءة هذين العملين لمحفوظ إلى جانب أعمال أخرى لإدريس وبهاء طاهر ويحيى حقي وإبراهيم أصلان وغيرهم . أما متعتي في تدريس القصة المصرية لطلاب معظمهم أمريكيان فكانت لا توصف : إذ كنت أكتشف - أنا نفسي - في كل مرة نناقش فيها أحد هذه الأعمال جوانب جديدة وأعيد اكتشاف بعض هذه الأعمال من خلال قراءتها بالإنجليزية [وقد حرصت على أن يكون الأصل العربي أمامي أثناء المناقشة مع الطلاب] - وهو أمر أعطى حيوية للحوار بيني وبين طلابي .

ما يهمني هنا هو أن أشير إلى تجربة طريفة قامت بها إحدى الطالبتين المصريتين مع طالبة زميلة لها أمريكية [في الحقيقة من أب هندي وأم لبنانية لكنها أمريكية المولد والنشأة] . وهذه التجربة عبارة عن بحث نهائي للفصل اشتركت فيه الطالبتان اللتان تهويان الكتابة الإبداعية . كان بحثهما الذي

قربنا أن تشتركا فيه هو كتابة فصل إبداعي تكملةً لرواية **ميرامار** ، بحيث تكون **زهرة** هي محورُ والمتكلمة الرئيسية فيه ، أسوةً بـ **عامر** و **جدي** و **طلبة مرزوق** و **سرحان البحيري** و **منصور باهي** . وقد تجمست ورُحبت بالفكرة ووافقتُ عليها . ولكني عندما قُدِّمَ لي البحث أو الفصل الجديد لـ **ميرامار** أصابتني للوهلة الأولى خيبة أمل ونسيت ما ينبغي عَليَّ أن أتَحَنَّنَ به من موضوعية بوصفي أستاذاً للامادة . أما سبب خيبة الأمل فلم يكن ضعف مستوى الكتابة لدى الطالبتين ، بل كان أنهما ببساطة جعلتا من **زهرة** - أو فصلها - الجديد - جاسوسة ! أي نَعَمْ جاسوسة أرسلتها الحكومة - حكومة الثورة - للتحسس على نزلاء بنسبون **ميرامار** . وقد اعترفت **زهرة** في فصلها الجديد بهذا صراحة ، وكانت باردة جداً في اعترافها ، بل ومقتنة كذلك . فلم يُقدِّ غضبي لافتقادي الصورة التي كونتها عند قراءتي لـ **ميرامار** عن **زهرة** ورسمتها **شادية** - في الفيلم المأخوذ عن الرواية - في ذهني كنت أشعر أن هذه الصورة المثيرة للإعجاب لـ **زهرة** بوصفها فتاة مصرية حقيقية ، تصمم على التعلم والنمو ومقاومة قهر الجِد والمجتمع والرجال بخاصة من حولها ، تتعرض للتشويه . وكنت أتساءل عما يمكن أن تقوله **شادية** لو عُرضَ عليها أن تقوم بالدور نفسه في صورته الجديدة .

ولكن بالكلام مع بعض أستاذتي وأصدقائي الكبار حول هذا « الموقف » من طالبتيَّ تجاه **زهرة** ، استطعت أن أتبين وجهة نظر أخرى في الموضوع مؤداها أن **زهرة** - على المستوى الفني الرمزي - قد تُستغلَّالها من قبل الثورة مرتين على الأقل . المرة الأولى وضعتها الثورة في الرواية الأولى [نص محفوظ] في مهب الريح ، حيث طمع فيها الكل واستغلها الجميع ، وتَرَكَّت في النهاية لشأنها متعلقة بخيوط واهنة من الأمل في حياة أفضل . والمرة الثانية [في نص الطالبتين] عندما جعلت الثورة منها جاسوسة ترصد تحركات نزلاء البنسبون المشكوك في ولائهم للثورة بطريقة أوبخري . إن **زهرة** - في دورها الجديد - ممثلة للثورة ورمزاً لها ، استطاعت بالفعل أن تؤدي دورها بحكمة تحسد عليها ؛ فقد وقع في هوام كل النزلاء ، أولنقل إنهم انخدعوا فيها انخداعاً .

ولكن كي يكتمل دورها الروائي الجديد ، سعت الطالبتان إلى إضفاء طابع الحركة والتوتر على **زهرة** ، حيث تقع في حب **منصور باهي** الرومانسي الحالِم والفاشل في حبه لزوجبة أستاذه المسجون ، وتقرر **زهرة** الاستقالة من عملها مع الحكومة وتتزوج من **باهي** ، وتستقيم وتتوب عن الجاسوسية ؛ وأنا أتساءل : تَزَيُّ هل يصلح حال **منصور باهي** في حياته الجديدة ودوره الجديد ؟ والسؤال الأخير : ما زَأَي المؤلف الأصلي نجيب محفوظ فيما فعلته تلميذتي ببطلته **زهرة** ؟ أغاب الظن أنه - لو علم - سوف يبتسم ويقول برحابة صدر الفنان : « ممكن برضه .. ليه لا ؟ » .

على أي حال مازلت لا أستطيع - بحكم كوني من جيل الثورة - أن أتخيل مصير **زهرة** جاسوسة ، إلا على نحو مشابه لمصير **زينب دياب** في الكرنك وقد رضيت أن تعمل جاسوسة لخلد

صفوان على زملائها . أما أن تصبح سعيدة وتستقيل وتتزوج ممن تقرر وتترك لسانها ، فهذا يدل على نفاذ بصيرة لا يمتلكها إلا من لم يقع أسيراً في حضن الثورة من الأساس .

يترك محفوظ أبطاله غالباً في مفترق الطرق ، ويتم الخلاص عادة من خلال الحب والغن كما يتجلى ذلك في قصة « الحلوى خطف الطبق » من مجموعة « تحت المظلة » ولكن متاعب الطريق (وهى عبارة تذكرونا بالمازنى رحمه الله) لا حصر لها أمام الإنسان والفنان على السواء . والمشكلة الأساسية كيف يكون الإنسان نافعا ؟ وماذا عن الأحلام التى يجد نفسه مستسلما لها بكلية ، وفيها الفروسية وزينة البنات والغول ، أى الحب والصراع . الإنسان هنا - كما يقول محفوظ - ينسى جوعه ومخاوفه ويستند « إلى جدار أثرى كان يوماً ما مبنى لبليت المال ومقرراً للقاضى ، ... » فى إشارة مالوفة أيضاً إلى العدل الاجتماعى الذى يفقده بطل نجيب محفوظ افتقاراً تاريخياً وأنياء ، وإلى الموقف الوجودى لهذا البطل بمأساته التى لخصها محفوظ فى تلك اللوحة التى تمثل طفلاً يركب « جواداً خشبياً ويتطلع إلى الأفق .. وفى عينيه شبه بسمه غامضة . وها هو الأفق ينطبق على الأرض من أى موقف ترصده . فها له من سجن لا نهائى » (الشحاذ ص ٢ عن التواتى ، دراسة فى روايات نجيب محفوظ ... ص ٨٢) .

احدى عشرة مقالة بالإنجليزية عن نجيب محفوظ

وترجمته « لفرانز الحكى » إلى الإنجليزية ١٩٦٦ . وقد ترجم فيما بعد « النص والكتاب » بالاشتراك مع مصطفى بدوى (١٩٨٤) . بالإضافة إلى ذلك ، ترجم قصصاً أخرى من العربية ، تشمل أصلاً ليوسف إدريس ، ويحيى حلى ، وإحسان عبد القدوس ، وحليم بركات ، وإميل حبيبي ، وسحر خليفة . وهو كذلك مؤلف لكتاب بعنوان « موضوعات رئيسية فى الفكر العربى الحديث » و « تفسير دفاعى عن أحمد عرابى » ، بالإضافة إلى مقالات عدة فى الأدب العربى الحديث .

وما يلفت النظر فى الكتاب لاول وهله أنه يحتوى على ثمانى مقالات لكتاب عرب ومصريين من بين المقالات

لعل اختياري لعنوان المقالة الحالية قد اتضح الآن . ولكن هذه المقالة فى الحقيقة سوف تركز الآن على عرض لكتاب بالإنجليزية صدرت طبعته الأولى العام الماضى (١٩٩١) عن دار نشر Three Continents Press فى واشنطن العاصمة ، بتحرير تريفر لوجاسيك Trevor Gassick والكتاب بعنوان "Critical Perspectives on Naguip Mahfouz" مما يمكن ترجمته بشئ من التصرف بـ « رؤى نقدية فى أدب نجيب محفوظ » ومحرر الكتاب أستاذ للأدب العربى الحديث فى جامعة ميشيجان ، وكان له شرف تقديم محفوظ إلى الجمهور الغربى من خلال مقالاته عن الثلاثية عام ١٩٦٢ ،

الإحدى عشرة التي احتواها الكتاب والمقالات « العربية » بعضها مترجم حفا من اللغة العربية مثل « نجيب محفوظ والقصة القصيرة » لأحمد محمود عطية (ص ٩ - ٢٥) ، وفصل « المكان في ثلاث روايات لنجيب محفوظ » وهو مأخوذ من كتاب مصطفى الشواطي ، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية : « اللص والكلاب » - « الطريق » - « الضحان » (ص ٧١ - ٨٢) . وقد صدرت طبعته الأولى في أغسطس ١٩٨٦ عن الدار التونسية للنشر . وكذلك فصل « دور نجيب محفوظ في السينما المصرية » لهانم النحاس (ص ١٦٢ - ١٧٢) .

أما مقالة إبراهيم الشيخ عن « المرأة المصرية كما صورتها الروايات الاجتماعية لنجيب محفوظ » أو « صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الاجتماعية » (ص ٨٥ - ٩٩) فقد رأيت كتابا بالعربية عن الموضوع ذاته ، ولذلك سوف أحصر كلامي حول مقالات وفصول غير متاحة للقارئ المصري وأتجنب تلك التي يسهل على هذا القارئ أن يصادفها بالقاهرة . وكذلك سوف أتجنب مقالة روجر آلان عن المراهي (ص ١٣١ - ١٥٠) لعلني أن زميلا وصديقا يعد لإبداء مقالاً عن المراهي من خلال مقالة آلان وغيره عن المراهي .

بمجرد الكتاب تريفلور لوجيسك يبداء بمقدمة (ص ١ - ٨) وينتهي تقريباً بمقالة عن « الكرنك » (ص ١٥١ - ١٦٢) وقد نشرها في ربيع ١٩٧٧ . في المقدمة يعرف بنجيب محفوظ الإنسان والفتان ، ويشير (ص ٤) إلى أن النقاد عجزوا عن تقديم شرح مقنع لتوقف محفوظ عن الكتابة عقب ثورة ١٩٥٢ بتأسيس النظام القائم على العسكرية في عهد عبد الناصر . ولكنه

يقول إن محفوظاً إن استأنف النشر في ١٩٥٩ حتى قدم كتابات كثيرة تأتت تلك السنة . وهو يعلق على « تحت المظلة » التي كتبها محفوظ بعد يونيو ١٩٦٧ بأنه « مهما تكن تفسيرات الرموز المتعددة التي تحتويها [قصة العنوان] . فهي إصرار على أن الخوف من التورط أمر جدير بالازدراء وغير منتج . وهذا هو الموضوع الذي كان قد عالجه في وقت سابق في « أولاد حارتنا » ، وهو موضوع مركزي فيما يتصل بالرسالة التي ينقلها محفوظ في عمله إلى قرائه » (ص ٥) . وقيل نهاية المقدمة يرى لوجيسك أن محفوظاً بأعماله التي تزيد على الخمسين ، وبحصوله على جائزة نوبل في الآداب ، وبعمره الذي يناهز الثمانين ، قد تجاوزت شهرته بروض شهرة الكاتبين المصريين الراحلين طه حسين وتوفيق الحكيم اللذين كانا على المستوى نفسه من الإنتاج والاستمرار . وأعمال محفوظ تتميز برحابة موضوعاتها ، وبالحساسية والشجاعة اللتين يتناول محفوظ من خلالهما الموضوعات الأساسية لعصره . ويرغم السياق المصري المحدد لأعمال محفوظ ، فإنها بحق جاذبية وصلة تمتد إلى أكثر من ثقافتين ، وهي لهذا جديرة تماماً بقراءة على مستوى دولي » (ص ٧) .

ومقالة ماريوس ديب عن « ثقاف المدق لنجيب محفوظ : تحليل اجتماعي - ثقافي » (ص ٢٧ - ٤٨) ، وقد نُشرت أساساً في ١٩٨٢ بالإنجليزية . ويشير الكاتب في بداية مقاله إلى أن قدم هذه الرواية التي صدرت ١٩٤٧ ، قد جعل أعمال محفوظ التالية تغطي عليها . وبالتالي ، صار هناك ميل بين الباحثين إلى تحليل « ثقاف المدق » من حيث هي رواية تتناول مبدئياً مشكلة الفقر في أحد أحياء القاهرة القديمة ، وإلى أن يتجاهلوا الأبعاد الاجتماعية - الثقافية للعمل . وهو يذهب إلى أنه برغم

التصوير الواقعي للزقاق ، فإن الرواية تتعاقب موضوعات (تيمات) تتجاوز البيئة القاهرية ، وترتيب بمصر إن لم يكن بالشرق الأوسط ككل . (ص ٢٧) .

ويجب يقرر أنه يميز في هذه الرواية الانقسام بين العالم التقليدي والعالم الحديث في مصر خلال الأربعينيات : ففي الرواية إعادة تمثيل لثنائية الشرق - الغرب ، والقيم التي تلحق بهذين العالمين ، سواء على مستوى جمالي أو أخلاقي . وعلاوة على هذا ، فإن القصص الدقيق لـزقاق المدق يكشف عن الاستخدام المقعد والبارع للرموز : وعن السخرية لدى محفوظ في عرض هذه الموضوعات . (ص ٢٧) . ومن الطريف أن كاتب هذه المقالة يبين من خلال أدلة داخلية من الرواية ، عدم قيام زعم الناقد المصري غالي شكرى في « المفتاح » بأن « زقاق المدق » كتبت خلال سنتي ١٩٤١ - ١٩٤٢ ، على أسس صحيحة . (انظر ص ٢٩ - ٣٠) .

والسؤال الأساسي الذي يطرحه يجب هو أنه إذا كان العالمان في الرواية ، عالم الزقاق وعالم ما وراء الزقاق ، مختلفين إلى حد كبير في طبيعة الحياة ، والملاحم الجسمانية والقيم الجمالية ، فهل يستطيع المرء أن يستنتج أن أحد العالمان أفضل أخلاقياً على نحو ما من الآخر ؟ إن محفوظ ، في تناوله لشخصياته هنا ، لا يترك شكاً في أن كلا العالمان يقفان على أرض مشتركة ، من الناحية الأخلاقية . (ص ٣٢) . فنجيب محفوظ يخبرنا أن عالم الزقاق ليس أفضل من عالم ما وراء الزقاق أخلاقياً . « فليس ثمة ميل رومانتيكي [لدى محفوظ] للزعم بأن « القوم البسطاء ذوو صفات أخلاقية خاصة على حساب بقية الخلق » (ص ٣٣) . ويصل يجب إلى قناعته النهائية بأن الشخصيات الرئيسية على عكس

الرائي السائد بأن الظروف الاجتماعية العامة وظروف الفقر بخاصة قد سمحتهم - كانت مسئولة مسئولية كاملة عن أفعالها » . وهو يحلل الشخصيات من هذا المنظور ، ويقسم في هذا على حميدة التي يرى أنها كانت تأمل أن ينتهي الصراع بين عباس وفرج بأن يدخلها السجن وربما هلكا ، وبالتالي سوف تستعيد حريتها وتستأنف مهنتها . (ص ٣٢) . حتى أنت يا حميدة ! هل حقاً قصد محفوظ صانعة أن يحطم الجو الأسطوري الذي يحيط بالحي القاهرى القديم بوصفه تجسيدا للأصالة المصرية من خلال لفت انتظارنا أولاً ، إلى عدم جمال هذا الحي على الإطلاق ، وثانياً ، إلى افتقاده المحفوظ لأي قيم أخلاقية مخصصة مطورة ... ! وهل « يريد محفوظ أن يخبرنا أن الزقاق ليس إلا « حارة سد » - حرفياً ومعنوياً - وأن الحل الوحيد هو تحرير الإنسانية من عالم زقاق المدق . ومهما يكن من أمر ، يبدو محفوظ متشائماً بخصوص هذه الإمكانية ، بما أن « الزقاق الأبدى » لا يمكن أن يفتنى ولا أن ينزاح بعيداً . وأن الفجوة التي تفصله عن بقية العالم سوف تصبح أعظم من ذي قبل » ؟ (ص ٢٤ - ٣٥) . ترى هل يدافع محفوظ عن « تسائه » ود زقاقه ؟ إذا سألناه رايه لم سوف يتتسم كالعادة ؟!

لعل المقالة التالية تكون أرحم قليلاً وإن كان العنوان لا يطمئن : فهو « الخلاص و[البطل] السلبي » لم أتول [البطل] القدسي أو غير الإيجابي » . على أي حال هو أو هي شخصية تتطوى على النفي والإنكار "Negativist" . والكاتب موسى خوري نشر مقالته بالعربية في دورية أسماها « المواكب » عدد يونيو ١٩٨٩ ، وترجمها لوجاسيك محرر الكتاب الحالي . وهي تقع هنا وبين صفحتي ٣٧ و ٤٩ .

بأن قيما بعينها يجب أن يُحافظ عليها إذا كان « العدل الاجتماعي » أن يتحقق . و« العدل الاجتماعي » هو الشعار الذهبي للبرجوازية الصغيرة الصاعدة .

ومسبب هذه الخصيصة ، تمثل هذه الطبقة مِثْكَاً متميزاً يمكن عليه اختيار ثبات بعض هذه القيم ونفعها . أما احتكاكها بالطبقة العليا فهو تعبير عن صراعها مع هذه القيم . والصراع الناتج يخلق شخصيات غير مستقرة ومضطربة القيم ، لأنها « نتيجة للبناء الاجتماعي على وجه العموم » ، و« للرؤى والتطلعات » التي تنميها البيئة الاقتصادية . إن هذا الاضطراب هو الذي يراه **محفوظ** الأساس الحقيقي لمأساة هذه الشخصيات . (ص ٣٨) .

ويحلل الكاتب شخصيات الروايات الأربع من هذا المنظور ، وينتهي إلى أن ما تنقسمه كل هذه الشخصيات هو الحرمان أو العوز الاقتصادي ونضالهم - وكل على طريقته - من أجل الحصول على « طريق الخلاص » كي يتغلبوا عبره على واقعهم الاجتماعي والاقتصادي (ص ٤٢) .

ولعل دراسة حسن الشامي عن « البنية التقليدية للعواطف في ثلاثية نجيب محفوظ : تحليل سلوكي » (ص ٥١ - ٧٠) وقد نشرت في ١٩٧٦ - تكون من أكثر مقالات الكتاب الحالي جدة وطرافة . والدراسة عبارة عن تناول أدبي لظاهرة تزامن الأخ - الأخت في الثقافة العربية . والكاتب قام ببحث نفسي عن الموضوع نفسه ونشره في سنة ١٩٧٣ ، كما يقول في هامشيه الأول والخامس عشر عن عنوان مقاله الحالية ، وعن هدفه من دراسته .

ويتبدى خورى في البداية أن الطبقة البرجوازية الصغيرة الصاعدة تلعب دوراً مهماً في أعمال **محفوظ** في الخمسينيات من هذا القرن . وهو ، برغم اتفاقه على تقسيمات النقاد لأعمال **محفوظ** ، يتفق مع **محمود أمين العالم** في حذره من أن تحبس هذه الأعمال في تقسيمات صارمة ، الأمر الذي يمكن أن يُغفل ما يوجد بين تجديد **محفوظ** في إبداعه وأعماله التقليدية من صلات . (ص ٣٧) .

و**خوري** يفصص أربع روايات من تلك « المرحلة الاجتماعية » ، وهي **الغاهرة الجديدة** ١٩٤٥ ، و**خان الخليل** ١٩٤٦ ، و**زقاق المدق** ١٩٤٧ ، و**بداية ونهاية** ١٩٤٩ . وهي يرى أن هذه الروايات تؤثر على نحو خاص العلاقة المعاصرة بين الطبقة البرجوازية الصغيرة الصاعدة والطبقات الحكومية والعليا ، تلك العلاقة أو العلاقات الطبقيّة التي تطورت عن الأحداث التاريخية والسياسية عقب الحرب العالمية الأولى وثورة ١٩١٩ المصرية .

إن تعاطف **محفوظ** وانغماسه في البرجوازية الصغيرة يتضخم من وصفه الدقيق لها في هذه الروايات الأربع . وبأطبع فإن البرجوازية الصغيرة تقف في وسط الطريق بين الطبقة العاملة المضطهدة ، والمنجذرة بقوة في التقاليد والقيم الموروثة ، والتي يمثل لقاء هذه القيم همها المحوري ، والطبقة الغنية ، وهي طبقة يصورها **محفوظ** من حيث حرصها على قطع صلتها بكل القيم والتقاليد في سعيها نحو المادية . والبرجوازية ، بعد أن حصلت على قدر أساسي من الأمان ، تأمل في أن تتحرك نحو الطبقة العليا إلا أنها تُزَجُّ على أعقابها من خلال القيم التي تنقسمها مع الطبقة الدنيا . إنها تظل متعلقة باقتناعها

وهو يقدر أن دراسته تحليل إدراكي سلوكي للثلاثية :
 فهي تؤمن بحقيقة أن الأفعال الإنسانية استجابات لدوافع
 يعينها . وهو يحاول أن يثبت أن القوة الحافظة الأساسية
 التي يستجيب لها كمال في الثلاثية (أو محفوظ نفسه)
 هي رابطة عاطفية قوية يكنها لأخته عائشة . وهذه
 الرابطة ، بوصفها خاصية نفسية ، مستقرة ، ومطروحة
 ومتغلغلة على نحو كامل على مدى الأعوام السبعة
 والعشرين في الرواية . وهذه الخاصية الشخصية
 اكتسبها كمال خلال طفولته . وهي تكشف عن عدد من
 السمات السلوكية الأساسية : ١ - فهي لا تتغير تغيراً
 جذرياً خلال حياة كمال ، ولهذا فهي مستقرة : ٢ - وهي
 متطابقة مع الدوافع الأخرى المصورة في العمل ولهذا
 فهي تتميز بالاطراد : ٣ - هي تعيل أن تؤثر على حياة
 كمال في مواقف مختلفة ولهذا فهي متغلغلة كذلك . وعلى
 نحو أكثر أهمية ، تبين الدراسة أن الثلاثية تكشف عن
 كل السمات الأساسية لشريحة مهمة من الحكايات
 الشعبية المصرية والعربية . وليس هذا لأنها تصف
 الأحياء الشعبية أو لأنها تسجل العبارات الشعبية ، بل
 لأن العمل نتاج للدوافع نفسها التي تؤيد نظائرها في
 التقاليد الشعبية الشفافية . (ص ٥٢) .

منا لابد لي من التوقف فيما يتصل بهذه الدراسة :
 أولاً : لأن الكاتب يلمس هنا موضوعاً أثيراً لدى أنهيت
 لتري ترجمته كتاب مهم عنه : أقصد عن الشفافية
 والكتابية والفعاليات النفسية لكل منهما في العقلية
 الإنسانية والتحول من الأولى إلى الأخرى . وثانياً : لأن
 الدراسة تفصيلية نصية ولا يمكن عرضها دون الإخلال
 بما تحمله من جدة وطرافة وجهد واضح . ولكني أكتفي
 بأن أفضي للقارئ بفكرة طرأت على ذهني وأنا أقرأ هذه
 الدراسة الشقية . وملخص الفكرة هو أن خديجة

وعائشة أختي كمال وأميعة أمه في الثلاثية ، وأبوه الذي
 يرى الكاتب أن كمال انفصل عنه نفسياً على طول
 الرواية ... كل هذه « الأسماء » تكاد تشكل إطاراً
 لتفسير قد يؤيد ما انتهى إليه الكاتب نفسه . وعلاقة
 الأسماء وتناوبها بأسماء معروفة في التاريخ الإسلامي
 أمر لا يمكن إنكاره . وتساعد على تأكيد هذا الالهجس
 طريقة محفوظة تسمية شخصيات وهي طريقة لغت انتباه
 معظم من كتب عنه وبخاصة في الكتاب الحال . وتساعد
 أيضاً على ذلك كذلك شخصية البطل في أعمال محفوظ ،
 على أي حال هذه فكرة لم أستطع أن أدفعها بعيداً عن
 ذهني حتى الآن .

ولما كنت لا أزال حريصاً على اكتساب مودة قاريء
 « إبداع » أو على الأقل عدم إملاله فسوف أركز ما بقي لي
 من مساحة - إذا كان هناك بقية حقا - للكلام عن
 فصل « مصطفي القوتاني » عن « المكان في ثلاث روايات
 لنجيب محفوظ » . أو « المكان في روايات نجيب محفوظ
 الذهنية » كما يعنونه في كتابه المشار إليه (ص ٨٥ -
 ١٠٥) . وقد عثرت على نسخة من الكتاب ، ولهذا يمكن
 عرض هذا الفصل في سياقه الأكبر . يذهب القوتاني إلى
 « أن المكان في روايات محفوظ الذهنية ليس مجرد إطار
 للأحداث والشخصيات ، وإنما هو عنصر حي فاعل في هذه
 الأحداث وفي هذه الشخصيات : إن المكان في هذه
 الروايات حدث وجزء من الشخصية المحورية كبقاى
 الشخصيات . ولعل المكان المهيمن في هذه الروايات هو
 السجن . وقد سبق أن رأينا رمزية السجن [في الفصل
 السابق] كتنقيص للوجود ، وبما أن جوهر الوجود هو
 الحرية فهو [أي السجن] نقيض للحرية . وقد رأينا أن
 الأزمة التي عالجها محفوظ هي أزمة الحرية »
 (ص ٨٥) .

ويشير التواتي إلى أن السجن في ظل مجتمع كالذي يعيش فيه ابطال نجيب محفوظ يصبح كما يقول أحد المحامين لصابري في [الطريق] « كالجامع مقترحا للجميع وأحياناً يدخله إنسان لنيل في أخلاقه لا لاعوجاج .. » وبذلك فإنه لا فرق بين من هم داخل السجن وبين من هم خارجه ، وهو المعنى الذي يؤكد سعيد مهران بمحاكمته لقضاته قائلاً : « الواقع أنه لا فرق بيني وبينكم إلا أنني داخل القفص وأنتم خارجه وهو فرق عارض لا أهمية له البتة .. » (ص ٨٧) .

وإذا كانت حرية الإنسان هي جوهر وجوده والقيمة الأساسية لحياته ، فإن السجن هو استلاب لهذه الحرية . وبالتالي فهو استلاب للوجود وإهدار للحياة . ومن وجوه الاستلاب التي أشار إليها نجيب محفوظ ، يبرز هذا الخوف الدائم من السجن . وهو خوف يفقد أشخاص نجيب محفوظ جانبا مهما من إنسانيتهم حتى أصبح عمر الحمزاوي [في الشحاذ] « يشعر بأنه جثة منسوبة فوق سطح الأرض » . كما أصبح سعيد مهران : « يشارك الفئران والنعابين مشاعرها حين تتسلل .. وحيد في الظلمة ، تتربص به المدينة .. » (ص ٨٨) .

ولعل الكاتب ، وهو يجعل السجن شخصية من أهم شخصيات الرواية ، وبعداً من أبعادها المعنوية ، لم يجعله لذلك إطاراً مكاني ، إذ لا نجد أي حدث يجري داخل السجن بل كل الأحداث تقع بين الخروج منه والعودة إليه . (ص ٨٨ - ٨٩) .

ويقوم التواتي تحليله للمكان في كل رواية من الروايات الثلاث على ثنائية يضاد طرفها الأول الطرف الثاني ، من مثل : أمكنة متغلطة في مقابل أمكنة مفتوحة ، ويجعل

الشخصية المحورية بين فكي هذه الثنائية ، وبذلك يبرز محفوظ ظاهرة الصراع والتمزق التي تعيشها هذه الشخصيات . والتواتي يخلص إلى أن محفوظاً يجعل من المكان رمزاً فكرياً مثل المقبرة والخلاء على الخصوص . (ص ١٠٤) . وهو يلاحظ أهمية المشكلة اليرمنية في دراسته للمكان ، وتداخلها مع العناصر المكانية تداخلا يصعب فصلها فيه بعضها عن بعض . وبذلك يناقش في نصه الرابع (ص ١٠٧ - ١٢٦) « الزمن في هذه الروايات » .

ولعل أذهب أن الفصل الأخير من كتاب التواتي عن « وظيفة الأشياء » (ص ١٥٣ - ١٦٤) يكمل فصله عن المكان على نحو خاص : ذلك أن « الأشياء » توجد في « المكان » أساساً . وهو يعالج هذه الأشياء بصورة تنبئ عن عين دارس متمرس وذى حساسية نقدية عالية جديدة بالإعجاب . فنحن - على حد قوله - لا نرى ، في - مسكن سعيد مهران إلا « البساط السماوي » وقد تبدت فيه « نقط سود من أثر حريق » ... فتعريف البساط يدل على معرفة سعيد له . ولكن الجديد هو هذه الحريق التي شوّهت لونه الفاتح التي تركتها خيانة نبوية وعليش ، والتي سبقتها إنكار سناء وتنكر وعوف علوان ، في قلب سعيد مهران ، فتذكر صفاء . (ص ١٠٥) .

وقبل أن أنهى هذه المقالة أرى لزاماً عليّ أن أذكر للقارئ عناوين بعض المقالات في الكتاب موضع هذا الاستعراض . المجهود . يكتب س. سوينج عن أولاد حارثتنا بعنوان - The Sad Millenarian: An Ex-amination of Awlad Haratina ويمكن ترجمة العنوان بـ « الحزين المؤمن بالعصر الألفي السعيد : فحص أولاد حارثتنا » (ص ١٠١ - ١١٤) والعصر

الآلfi السعيد هو الذى سيمك فيه المسيح على الأرض .
وهى إشارة إلى الإصحاح العشرين من رؤيا يوحنا
اللاهوتى بالإنجيل (١ - ٥) . ويستشهد سوينج
بمحفوف نفسه الذى كان يقارن بين عمله « ومغامرات
جاليفر » . فىرى أن « أولاد حارتنا هى نقيض ما فعله
سوينج فى رحلاته المشهورة » . فسوينج ينقد الواقع
من خلال الخرافة [أو الأسطورة] ، فى حين اننى انقد
الأسطورة من خلال الواقع (. ص ١٠٤ - ١٠٥) .
وسوينج يقيم فحصه أولاد حارتنا على أساس اعتبارها
قصة رمزية Allegory مطبقاً الشروط الأدبية لهذا النوع
الأدبى على عمل محفوف ، ومقارناً إياه بأعماله الأخرى .
وهو ينتهى إلى أن الناس فى الحارة كما يصفهم محفوف
لا يبدو أن لهم فرصة كبيرة فى رؤية العصر الآلى السعيد
ذاك . (ص ١١٣) . أما محمد محمود فى مقاله المختارة
هنا بعنوان : « البطال غير المتغير فى عالم متغير : اللص
والكلاب لنجيب محفوف » (ص ١١٥ - ١٣٠) . وقد
نشرت فى مجلة الآدب العربى ، مجلده (١٩٨٤)
ص ٥٨ - ٧٥ . فيركز على الصورة الحيوانية فى رسم
الشخصيات فى الرواية موضع الدراسة (ص ١١٦)
ويتناول علاقة سعيد مهران بنور بـ إسهاب
(ص ١٢٢ - ١٢٤) . ويلاحظ أن محفوفاً فى هذه
الرواية يتخلل عن دور الراوى العليم بالأمور ، حيث سعيد
مهران هو مركز الوعى ، وتنقل وجهة النظر بين صوت
المؤلف والمنولوج الداخلى للشخصية الرئيسية فى
الرواية . والتي نرى من خلال عينيها معظم أحداث

الرواية ، بحيث لا يعددنا هذا من تقييم ما يحدث
موضوعياً . (ص ١٢٥) .

أما المقالة قبل الأخيرة فهى لمرى الكتاب تريفور
لوجنسك وهى كما ذكرت سابقاً عن « الكرنك لنجيب
محفوف . الكشف عن ضمير مصر الهادىء فى عهد
ناصر » (ص ١٥١ - ١٦٢) . والحقيقة أن محرر
الكتاب بذل جهداً أساسياً فى تحرير الكتاب وترجمة بعض
مقالاته من العربية . وأقل ما يستحق أن تترجم مقالاته
هذه إلى العربية ، وهى مليئة بالاستشهاد من « الكرنك »
نفسها .. فهل من مترجم ؟

وأما بخصوص « الجواد الخشبى ذى البسمة
الغامضة » فربما كانت إشارة أخيرة من كتاب الباحث
التونسى التواتى كافىة ! يقول فى نهاية آخر فصل فى
كتابه : « أما محتوى الاشتراكية التى يبشر بها أبطال
نجيب محفوف والتي تمثل المادة الأساسية لروايتى
« اللص والكلاب » وه الشهاد خاصة ، فإنها مزيج
من الليبرالية والنزعة الإنسانية والمذهب الفوضوى
والاشتراكية البرودونية وثقافت عديدة من الوجودية .
وهذا الفموض فى رؤيته الأيديولوجية ، والفهم المتشائم
للثورة ، وبالتالي لسير التاريخ : جعلاه كثيراً ما يحضر
أبطاله من المثقفين خصوصاً ، فى المناقذ المسدودة »
(ص ١٦٧) .

ولكن هل نجت زهرة أوميدة لم انهما انتقمنا لنا
جميعاً ؟

انهايارات المجتمع فى رواية « وكالة عطية » خيرى شلبى

اللى تحكم الاختيار من الواقع ، وتسعى بالمعنى والدلالة .. إلخ .

قبل أن نثير كل هذه القضايا ، فرواية (وكالة عطية) تشكل اكتمالا ونضجا ، ويتويجا للمنهج الروائى المتميز ، وتعميقا وإثراء لسمات خاصة فى العالم الروائى الشاسع ، والحافل بالرؤى والعمق والنماذج الشعبية ، ذلك العالم أبدعه وجسده بداب خيرى شلبى ، فى روايات سابقة ، ولعل أبرزها الأوباش والسطار ، والودد ، وفرعان من الصبار ، والعراوى ، والجزء الأول من الثلاثية (أولغا ولد) .

والانطباع الأولى لتأمل عالم خيرى شلبى الروائى يؤكد تمتع الكاتب ، إلى حد ما ، بثقافة الحياة ، وتعمقها ، وكثافتها ، وتلوونها ، والتوائها وتناقضاتها ، كأساس للثقافة الأدبية .

قبل أن نناقش إلى أى مدى تخضع المحاولة الروائية الجديدة ، وكالة عطية ، للروائى الديموب خيرى شلبى لشروط فنية فى جماليات الرواية ، ورغم الاعتراف بحريات الكاتب فى تجديد وتطوير وإثراء النهج الروائى ، وتجاوز المدارس والمباهج الروائية ، المعروفة والمستقرة والمتصارعة ، فإن ثمة شروطا وآليات جمالية وبنائية ، مستخلصة من رحلة وتطور شكل الرواية ، كفن بانورامى ، يستوعب ما قبله وما بعده من اشكال أدبية وفنية . وهى ، فى أبسط تلخيص ممكن ، ضرورة وحدة الموضوع الروائى ، والتركيز الدرامى ، وبناء الشخصيات ونموها . وجدلية علاقتها بالحدث الرئيسى ، والأحداث الفرعية ، والتمهيد ، ولغة السرد ، واستخدامات الزمن الروائى ، والبعد الخارجى والنفسى والعقلى للنماذج الإنسانية ، واللغة ، والحوار ، والتخيل ، والتضليل ، والتوجيه الدرامى للعقدة والأحداث ، وتصوير النمط كتعبير أقصى عن ركائز معينة فى الحياة ، الرؤية الفكرية

ونظرة سريعة لثقافته الأدبية تثبت أولاً وقبل كل شيء إحساسه العميق بإنسانية الإنسان المسحوق والمعور والضائع ، في الريف ، وقاع المدينة الطبقية الوثنية ، والقدرة على النفاذ والتغلغل إلى هذا الجوهر الإنساني وعظمته ، أيا كانت الأوصال وأدران التشوهات الخلقية والمرضية ، وانحرافات السلوكيات ، والتدني والسقوط والتي تعاني منها نماذجها البسيطة المسحوقة ، وأينما تجلت في الحياة ، حتى في أشكالها الخفية والناقصة ، التي لا تملك القدرة بعد ، على التعبير الواضح عن نفسها . إنها القدرة على اكتشاف تطور الإنسانية ونموها ومعاناتها لها معاناة باطنية ، القدرة على التحقق من الأشياء في مظاهرها الأولية الجديدة .

نقطة الانطلاق عند خيرى شلبي ، هي الحياة المصرية الشعبية في أدنى مستوياتها الطبقية ، هذه الحياة التي تنأثر بطريقة قاسية إلى ذرات متباعدة ، هي فرديتها الحيوانية كما دعاها ، هي ذلك الصخر والبأس ، هي ذلك الجمود والعقم والكآبة التي تخيم على وجهها ، وكاتب خالق مثله خالق به أن يوجه هذا الجمود الخامل ، في سلسلة متلاحقة من الحركات والانفجارات القصيرة التي تضح بالمعاناة ، تفجرات تحفل بالبأس من نوبات البهجة والكآبة . فخيرى يقطع كتلة الصخر الكثيفة الموحشة إلى لحظات درامية قصيرة ، تضح بالحركة الداخلية ، وتحفل بالإنسان الملهة ، وبذلك خلق في رواياته ، تلك السلسلة الطويلة ، المشاهد الحية بطريقة درامية ، وصورها فيها تمرد الرجال ضد يأسهم ، وضد استغراقهم في البلادة ، وباختصار صور الدمار الداخلي والخارجي للشخصية الإنسانية ، بفعل القوى الاجتماعية التي

تحكم الحياة في مصر الخمسينيات والستينيات .

وتبتدى هنا مسطرة مدرسة ومنهج مكسيم جوركي ، على تكوين اختيارات فنية وخبرة خيرى شلبي إلى حد ما ، ولكنها ليست في مستوى التقليد ، بل في مستوى التمثل والهضم والاستيعاب لرصيد التجربة لكتاب إنساني واقعي عظيم ، مثل جوركي ، حطت أعماله بعالم الصماليك والمخلوقات التي كانت رجالا ، وينماذج المسحوقين والمذبذبين ، في مجتمع طبقي استغلالي ، يعاني من التطل والتفكك والانهدام ، والتدمير الداخلي في مراحل الانتقال .

على أن ذلك لا يمنعنا من استبصار وتأمل خصوصية فنية لاداء خيرى شلبي ، الذي يسلك لذلك سلوكا مغايرا في التفاصيل لطريق جوركي ، في الرؤية النابعة من حضارة مجتمع آخر ، ومرحلة تاريخية ومشكلات روحية وسياسية واجتماعية مغايرة رغم تشابهها .

وما ينقص خيرى شلبي هو أن جوركي في تصويره لدراما السقوط والتمرد والانسحاق الاجتماعي الإنساني ، كان ذا قلب حكيم ، أما خيرى شلبي ، وكما سيثبت من تطيل نص وكالة عظمية ، فهو يكتفى ، إلى حد ما ، بالتصوير ، والتسجيل ، والرصد ، وتستغرقه آليات زخم وركام وسبيلة الواقع الإنساني ، على حساب عملية السموم والتفكير والتأمل ، واستخلاص المعنى والدلالة ، والبعد الإنساني في شموله الحي ، والجوهري .

وبداية ، فإن (وكالة علية) تنقل مادة الحياة الإنسانية وجوهرها . دون أن ترفيها ، بل دون أن

تفسرها ، وقد تحولت الرواية مما هو مروي أو مادة لحكاية ما ، إلى المعاش في حالته العامة والمكتفة ، فوكالة عطية هي جزء من مصر .

ولنتأمل البداية التي تشكل الخط الأول ، الذي ينسج منه خيرى شلبي باقتدار وبنفس ملحمي ، مادته الحية « ما كنت أحسب أن الحال يمكن أن ينحدر بي إلى قبول السكنى في وكالة عطية ، بل ما كنت أنصوّر أنني قد صرت صعلوكا حقيقيا ، ومن زمرة الصباغ (القراريين) ، بل إلى حد أن أعرف مكانا في مدينة دمهور اسمه وكالة عطية ، إذ هو مكان لم يكن ليخطر لخيالي على بال مطلقا . ولم تكن لتقودني قدماي إلى هذا المكان البعيد المتطرف ، الذي لا يعرفه أبناء المدينة أنفسهم ، الذين جلبواهم من اقاصها إلى اقاصها ، وعرفوا كل خرم إبرة فيها . لولا أنني - فيما اتضح لي قد ضربت الرقم القياسي في الصعلكة والصباغة واللف على غير هدى) .

والرواية في وكالة عطية طالب سابق بمعهد المعلمين العام ، فصل لاعتدائه الوحشي على مدرس كان يتعسف في معاملته ، وهم من أبناء الفلاحين المعدمين ، القادمين من القرى والعزب ، أشبه بالجراربع الحفاة . وقد حكمت المحكمة عليه بستة أشهر مع إيقاف التنفيذ ، ولم يعد الرواية إلى قريته مطلقا ، بل جعل من شوارع دمهور موطنه وسكناه .

ومكونات الرواية العقلية والنفسية ، أنه يهوى القرامنة ، ويحمل روايات ودواوين شعر ، وكتب في الأدب ، ومجلات ثقافية ، بل وله محاولات أدبية بدائية ، وقد انخرط في مفهـى المسيرى (الأدبي ، حيث يتجمع حوله الترحيلة من الأدباء والشعراء ، وتتناثر

أسماء طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم . هو أدب صعلوك ورحلته ، في أحشاء دمهور ، سوف يقدم الواقع التحتى الشعبى للمدينة ، وسوف نتعرف على غابة مكتفة من الشخصيات والنماذج الإنسانية ، ونتعرف في أحداث متوازية ، ومتعارضة ، بشكل في النهاية تحولات وجدلية تفكك وتحلل الواقع الاجتماعى والطبقى ، في المرحلة الأولى لقيام ثورة ١٩٥٢ ، وسوف يرصد ويجسد الرواية صدى القرارات الثورية ، ونهج الثورة على حياة الجماهير العادية ، وعلى أدنى أبناء الشعب في أسفل السلم الطبقي ، وسوف يعطى الرواية اهتماما : ربما يعتبر جديدا في الرواية المصرية ، لحركة الإخوان المسلمين ، وتغلغلها في ريف ومدن مصر ، وصدامها مع الثورة ، وماساتها ، بنوع من التعاطف غير أنه يخلو من الانتماء . فخيـرى شلبي هنا يصف الجوانب الشخصية لهذا الانهيار ، ويكرس عناية كبرى لتقديم الاتجاهات المتعددة ، التي تطورت من خلالها الخصائص العائلية ، بطريقة وراثية ، ولكنه يبين علاقتهم الحية ، مع التطور العام للمجتمع ، في مرحلة أزمة ثورية ، بطريقة أكثر وضوحا وغنى وواقعية . مما يمكن أن يوجد في أى كتابات أخرى لأحد من أبناء جيله .

ويرسم الكاتب لوحة بانورامية شاملة عريضة . للظروف الاجتماعية أثناء هذا التطور ، بكل ما فيها من قوضى ووجشية وهمجية ، أى لعملية التراكم الأولى ، عشية الثورة . وقد ألح خيـرى على تصوير الضحايا ، أكثر من إصاحه على تصوير الجناة ، وكانت نقطة انطلاقه الأصلية ، فضلا عن ذلك ، هى تصوير الكائنات الإنسانية المقتربة ، المقتلعة من جذورها ،

والمنزوعة من جماعاتها الإنسانية ، بفعل تصوير تحولات المجتمع الشبيه إقطاعي / الشبه رأسمالي ، وسلوكه طريقا مازال يشكل نحر تحولات اقتصادية جديدة ، وهو في تصويره لتأثير هذه الأشياء ، في إهاب المصائر الإنسانية ، يعطينا صورة صارمة لهذه الظروف السيسولوجية ، والأخلاقية ، والروحية .

« وكالة عطية ذات شهرة تفوق شهرة أى معلم من معالم دمنهور ، وهى ، في أذهان بعض أهل القرى ، تعنى مدينة دمنهور ، وإن كانت دمنهور لا تعنى وكالة عطية ، على أنها شهرة مقرونة بالقدنى وسوء المصير والغمز الخبيث ، فإى قتال قتلى ، يهرب بعد عملياته ، يتجه البحث عنه فوراً إلى وكالة عطية وإى فتاة فلاحه سقطت ، فحدث لها امر الله ، وهربت قبل ذبحها بسكن أهلها ، أو بالسة أهل البلد ، تلجأ الجواسيس في الحال إلى وكالة عطية ، فليوما تكون البنت قد وقعت في يد محتال من الولدان الأشقياء ، المستوطنين في وكالة عطية ، وفي المقابل فإن الوكالة محوطة في الأذهان بجو من السحر ، والغرطقة ، وإليان الأنس ، إذ يشاع أن معظم الفوازى ، والفوانى ، والألاتية ، وعوالم الفرح ، هم من خريجي وكالة عطية في الزمن القديم » .

إننا بيت الجحيم ، في أعماقها السفلى تمرود وتدور وتتصادم جيويات الفقراء ، والنصابين ، والفوانى والمدمنين ، والفاسلين ، والمظلمين ، لكن في أعماق هذه النماذج الساقطة المنسقة ، الهامشية ، جواهر من تالقي النفس الإنسانية ، ولهم أيضا تقاليدهم في التساند الاجتماعى ، والنخوة ، والرجولة ، ولهم

أفراحهم وأحزانهم الصغيرة . إنه عالم رحب شاسع يضيح بالفننة ، والمخيلة ، والقتل ، والمجور ، وتحدى القدر الاجتماعى الوثقى .

وقائع حياة ومصائر هذه النماذج وسلوكياتهم ، تقدم في وكالة عطية كمعطى جاهز تمت صياغته . وكان على الكاتب أن يسير بنا وراء هكليات الناس ، وسيرهم السرية والرسمية ، كحقيقة يصعب الإمساك بها ، فهى حقيقة مألوفة مع ذلك ، مادامت تكتشفها بعد لحظات الحياة. إنها التجربة المعاشة التى لا يمكن التعبير عنها ، إنها المادة المتحركة أبداً المكونة من كل إحساساتنا وكل لغزائنا ومن شاعرية اللحظات المفقودة ، والقدر الذى لا يمكن رؤيته ، أى الوجه الذى تتخذه الحياة حين تشعر بها ، أو تأملها ، بدلا من أن تروىها ، وتعهد إلى الفن مهمة تبيينها ، ويصبح الفن الفنى عندئذ هو الصراع بين الأحداث التى تصرف عليها ، والحقيقة المثالية .

وتحتشد في وكالة عطية عدة نماذج بشرية ، نحتها الكاتب في مهارة ، من عصب لابع مدينة دمنهور السفلى ، يصورها الكاتب في قسوتها ، ووحشيتها ، وحيوانيتها . وتدور في مناظر ولبحات مكثفة مغلقة ، غير أن الانفعالات الإنسانية القاسية تتفجر هنا بطريقة قاسية ووحشية ، لأن صورة الحياة لا تكتمل بدون تصوير مثل هذه الانفعالات :

١ - « شوادى » مستاجر الوكالة ، والمهيمن على شئوننا ، والخبير بسكانها ، وسلوكياتهم ، وأسرارهم . فيلسوف وحكيم شعبى عامر (اللقمة التى تتغش لا تؤكل) والبيوت أسرار يا أخينا ..
أما أنا فلا أقول شيئا . إننى في قعدتى هذه ، أرى كل

شيء يدور في كل الحجرات ، حتى وهي مغلقة
الأبواب .. لكنني الباب الأكبر الذى يقفل في النهاية
على أسرارهم ويسبق عوراتهم .. وأنا لست أضرب
الرمل طبعاً يا أخيها ، لكن تجيئني الأخبار كلها ،
وأنا في قعدتي هذه ، دون أن أطلبها ، تجيئني من
خلال العراك ، من العتاب ، من لوى البوز من
تجاهل العين للعين .

٢ - قطيطة سارقة الفراخ .

٣ - دميانة والقرد .. وعلاقتها الشاذة به .

٤ - زينهم العتريس الشحاذ المتعرس .

٥ - (وداد) الغازية ... الشهوة والفننة تحكى
عن حياتها (تزوجت مرة ومرتين وثلاثة وخمسة
وعشرة .. كل زيجة لاتدوم أكثر من سنة بطولوع
الروح . أجمع واحد فيهم احتملته سنة وشهرين
وكان أوطى شخص شفته في حياتي) .

٦ - (سندس) ضاربة الودع ، وسارقة الذهب ،
والموس وديدة ، وأبتها نحر الصباح ، والمصير
الفاجع ، والجنون ، والموت .

٧ - (سيد زناقي) المعلم والمحتال ورئيس العدة ،
وزوجاته الثلاث .

٨ - (بديع) المغنى الباحث عن الفكاهة ، والحب
الأول .

٩ - (فكهة) حبيبة بديع وهروبها ، ومطاردة
أخيها عبد المولى لها ، حتى قتلها هي وبديع في النهاية .

تلك عينة من نماذج تعيش في وكالة عطية ، عبرها
تتعرف على فنون الجريمة ، والتحايل ، والإدمان ،
والسخرية من رجال المباحث الذين يهوسون في عبق
دخان الحشيش ويتفنون في الانحراف ، وتشويه وجه

الحياة ، وينتقمون من مدينة لغظتهم من طفولتهم خارج
نعيم الحياة . هم أبناء عمال وفلاحين فقراء ، ملحنهم
الاستغلال الطبقي ، ولم يستسلموا ، وقام مصيرهم
في دورة الثائر الفردى . يقول حانوتى موزع المخردرات
■

عن وكالة عطية ما يمكن أن يلخص رأى الكاتب فيها :
(وكالة عطية مثل صندوق الدنيا ويمكن أن يكون
لأنها مثل السينما .. ولكن عقل يقول لى إن الحياة
فيها لها طعم مختلف .. إن الواحد فيها يستطيع أن
يفعل كل مشتهاه ، كل مالا يستطيع فعله في سكن
غيرها ، فلا أحد فيها ينتقدك ، أو يتدخل في
شؤونك ، أو له أى دعوى بك .. إن عرف أنك عدم
المؤاخذه لص أو قاتل قتل ، أو قاطع طريق ،
أو حتى معرّساً ، فإنه لاينتقدك ، ولا يخاف منك ،
ولا يضايك) .

... إن دورات الحياة ، وتوزع المصائر ، وسعى
سكان الوكالة والحوانيت ، التى تتابع وتوزع السلوك
والعلاقات مع المجتمع ، تخلق عالماً موازيا للعالم
الخارجى ، ولعل تعليق الحانوتى هذا يقدم الدليل على
ذلك . يقول ، وهو ينفس دخان الحشيش للراوية
الصعلوك : (الوكالة ياسيدينا الانفدى دولة
وحدها .. ملكها ورئيسها هو (شوادنى) هو جمال
عبد الناصر بتاعها .. انتزعها من صاحبها عطية ،
ومن وزارة الأوقاف ، كما انتزع جمال عبد الناصر
حكم البلاد من الملك فاروق ، إلا أنه كان أبرع من
عبد الناصر ، لأنه أخذها بدون جيش ، أو ثورة
مباركة .. بصراحة ربنا ياسيدنا لافدى هو أجدع
من عبد الناصر في حكم الوكالة . ناب أزيق لا تعرف

له ملة . قالو إنه في الأصل قبلي من اسويوط .
وقالوا بل يهودي بدليل طباعه . وقالوا إنه مسلم
موحد بالله .. اما هو نفسه فيقول : إن أجداده خليط
من الترك والعرب ، وإن جده الكبير كان من خصيان
السلطان عبد الحميد القديم) .

ولقد اقترب هنا خيرى شلبى من إدراك قانوين
أساسى ، من قوانين الواقعية في الأدب ، وهو أن كل
أزمة اجتماعية وكل مرحلة من مراحل التمديلات
الطبقية ، لا بد من أن تزيد السمة العرضية للمصير
الفردى ، والوعى بها خاصة ، غير أنه ضعيفاً في غرامه
الغنيث بالوصف الميكروسكوبى ، لدقائق الحياة
الشعبية ، وأجوانها المظنة ، وبالبداعة ، والشراسة ،
والجنس ، والجريمة .

وقد اختار الكاتب جبهة المعارضة والتمرد ،
والصدام مع الثورة ، في تنظيم الإخوان المسلمين ،
ومطاردة أعضائه بقسوة وقمع ، ووصف هذه
المطاردة ، وصور بعضها من نماذج أعضاء الإخوان
المسلمين من التجار والموظفين ، وسلط عدسته على
سلوكياتهم : وثقافتهم ، وجلساتهم ، وأنصاتهم
الطبلى ، فهم من التجار وذوى النفوذ ، لهم أساليبهم
في التساند والانتشار وسط الناس ، غير أنه أيضاً وقع
في التسجيلىة الفوتغرافية ، والمتابعة الآلية ، دون
إدراك لجدل التاريخ ، وللمعملية الاجتماعية ، ولتاريخ
هذا التنظيم الدينى ، وتراثه ، وتعاونه مع الثورة في
البداية ، ثم تلاعب الثورة به ، ثم قضائها عليه بعنف
وكد شديداً عظيمة ، مازالت آثارها تحدث في حاضرنا
السياسى والاجتماعى .

من هذا التحليل تعود لتساؤلنا عن شروط فنية
الرواية ، في هذا النص الأدبى وكالة عطية ، فتجد
خليطاً وعدم تناسق ، بين نهج السيرة الذاتية ، ورواية
الشخصيات ، والرواية الملحمية ، ونوعاً من طموج
تصوير تحولات الواقع المصرى ، عبر أزماته الثورية ،
غير أن الكاتب أسهب في حشو عمله بكثير من الثثرة ،
والتحليلات ، والحوارات ، المملة ، والأوصاف التى
لا تخدم درامية أحداث الرواية .

إن أزمته تتلخص في أن واقعيته هي تقديم نوع من
الطبيعة المستقيمة الخطوط) على حد تعبير جورج
لوكاش ، وذلك في جوهرها المركز ، ولـى تصارضها
الحصاد ، مع تقاليد الواقعية القديمة ، حيث يصل
المتوسط الحسابى الميكانيكى ، محل الوحدة الجدلية ،
بين النموذج والفرد ، وحيث تستبدل المواقف والعقد
الملحمية بالوصف والتحليل ، أما التوتر في الرواية ،
ذات الطراز القديم وأما التآزر والتصادم بين الكائنات
الإنسانية ، التى هي كائنات فردية ومعبرة ، في الوقت
نفسه ، عن الاتجاهات الطبقيّة الهامة ، فإن هذا كله
يطرح بعيداً ، أو تحل محله شخصيات متوسطة
تكون سماتها الفردية عارضة من وجهة النظر العينية ،
(أو بتعبير آخر ، لا يكون لهذه السمات تأثير حاسم
على ما يجرى في الرواية) .

وهذه الشخصيات (الهادية) ، تؤدى أدوارها
دون التقيد بالنموذج ما ، سواء أكانت هذه الأدوار
مقلدة ، ومنسجمة ، أم مختلطة ومضطربة .

وأيا كان الأمر فوكالة عطية ، كعمل روائى ، تقدم
دليلاً على خصوبة إبداع جيل كتاب الستينيات ، وثراء
تجربتهم ، التى هي خلاصة تجربة شعبهم .



البلدة الأخرى لإبراهيم عبد الجيد الفرار من المكان إلى الكتابة

بوجوه الآلهة . ولكن من يزعم امتلاك سر الغاية الأفريقية ؟ . إبراهيم عبد الجيد ، المصري ، مركب المركب الصعب ، فيجعل المكان الصحراوي (السعودية) بطلا « البلدة الأخرى » دار ، ياض الرئيس للنشر - لندن ١٩٩١ « لا نتعرف مجدداً على سُرّه فيه ، بل في ضحاياه . هنا ، تتسع فكرة الضحية فلا تنجو منها حتى حيوانات البرية مما يجعل غياب المكان شرطاً للحياة ، وحضور علامة غيابها .

تدور أحداث الرواية في مدينة « تبوك » السعودية ، وهى ، بمعنى ما ، صورة جانبية للمكان الصحراوي المحافظ ، الذى أصبح بفعل الثروة النفطية قبلة للقراء ، وللصوص ، وحاضرة للبدو الذين شعروا دائماً أنهم على هامش التاريخ ، فأصبحوا فجأة في مركز الكون .

ومما يستحق العناية أن رسالتها الأيديولوجية تتقاطع

● أكثر الروايات صعوبة تلك التى يحتل المكان فيها مكانة البطل ، فيفتك بالاشخاص والمكانات كأنه شخصية من لحم ودم ، ولا تتمكن عادة من اكتشاف سره فيه ، بل في ضحاياه . ذلك ما نعتز عليه لدى ف . س . نايبول في « عند منعطف النهر » ، حيث تتحول الغاية الأفريقية إلى شخصية روائية مركزية ينهش العمران حوافها بالأسمنت المسلح والطموحات الفردية ، فتراجع لبرهة من الوقت ، كأنها استسلمت لفكرة التقدم ، ثم تنقض بكل عنفوانها لتقتص من الأسمنت المسلح بالصدأ والخراب ، ومن الطموحات الفردية بانكسار الأحلام . فلا شيء يبقى هنا سوى الغاية الخالدة . من غياهاها يخرج رجال بيسطرون على المدن بعد تخريبها وعلى أنقاضها يبنون عماراتهم التى تنهارى بدورها على يد آخرين تذوقهم الغاية من جوفها فى دورة لا نهائية من العنف . ربما نعتز على تفسير لها فى الاقنعة الأفريقية الغامضة التى تختلط فيها وجوه البشر

لا يصبح آخر إلا لأنه لا يتكلم مثلاً . لذلك أطلق العرب على غير الناطقين بلغتهم تسمية العجم (من العجمة ، أى فقدان القدرة على النطق) . واطلقت جميع شعوب الأرض تسميات مشابهة على جيرانها الذين لا يتكلمون لغتها .

لا يستطيع إبراهيم عبد المجيد ، بطبيعة الحال ، الزعم بأنهم لا يتكلمون مثلاً ، لكنه يتوسل لتوكيد المغايرة اللغوية باختلاف دلالات الكلام ، فيفتتح الأسطر التمهيدية الأولى بزعيق الجندي في المطار « تقدم يا ولد » ، من المفهوم أن مخاطبة أحد البالغين في مصر أو بلاد الشام بكلمة « ولد » تعنى إهانته ، بينما لا تعمل نفس المعنى في البلاد الخليجية ، لذلك دخلت البناء الرواى منذ بدايته لتوكيد فكرة أن الحفل الدلالي للغريب يدخل أولى عمليات الاهتزاز والتكليف . وتتقزم هذه الحقيقة باضطراب في الأسطر اللاحقة ، فالمطلوب من الغريب (المؤلف الجديد الأجنبي ، ما ليس سعودياً) مخاطبة أصحاب العمل بعبارة « يا عم عبد الله » ذلك الذى لا يكبره إلا بسنوات قليلة ، وعلى امتداد الرواية ، تتكرر كلمات أخرى ولكن بوتيرة أقل مما هى عليه في المشاهد الافتتاحية الأولى . كان صدمة الاهتزاز والتكليف أصبحت أقل حدة مع مرور الوقت .

على صعيد آخر ، للمغايرة دلالات سلوكية ، فعلى الصفحة الأولى « جنود سمر الوجوه » يزق أحدهم « الرجال في صف والنساء في صف » وبعد قليل يكتشف : الجندي مجلة في حقيبة الغريب :

« ما هذا ؟ كنت !! »

طبيبك الخاص ، مجلة مصرية .

« هذه ممنوعة »

تعلقت عيناي بعينيهِ . لم أجد ما أقوله .

« يا أخى ما للمصريين يهون القراءة ؟ » هـ ١٠ .

مع رسالة رواية أخرى صدرت قبل سنوات في بيروت للروائية اللبنانية حنان الشيخ بعنوان « مسك الغزال » وتصور أحداثها في أحد المجتمعات النفطية الخليجية . نقطة التقاطع هى انتهاك المكان للجسد ، واستحالة إنقاذ الروح من النوار ، إلا بغفارة المكان .

تكشف الروايتان عن انتهاك للجسد ، وخطر يتهدد الروح . فعلى « مسك الغزال » تجد المرأة اللبنانية ، أيلة ساحل المتوسط ، نفسها ضحية علاقة سحاقية مع امرأة خليجية . وفي البلدة الأخرى يُكبل الراوى « اسماعيل » ابن وادى النيل (في الحلتين هناك الماء نقيض الصحراء وعدوما ، وهى فكرة سنعالجها في فقرة قادمة) على الطعام بنهم حتى انفجار الزائدة الدودية هرباً من المكان وهوائه الثقيل الذى « تستطيع أن تمسك قطعة منه في يدك » (هـ ١٦) . ويشعر أن أصوات الآخرين تتشابه إلى حد بعيد ، فيقال له أن صوته سيصبح مثلهم أيضاً .

ربما يفيد اكتشاف هذا التقاطع في فهم بعض خصائص المكان الصحراوى الخليجى . ولا شك أن روايات من هذا النوع تمهد الطريق لأعمال جديدة تجيب فنياً وثقافياً على سؤال ما انتك يقض مضجعنا منذ سنوات : ماذا فعل النفط بنا وبهم ؟ وربما تقول لديه عندئذ الدلائل الكافية لنزعم امتلاك سر الصحراء ..



١ - لعل مجرد التمييز بين « نا » وبين « هم » يبنىء مفهماً بما ستؤول إليه علاقة المغايرة : خلق تلك المسافة الضرورية التى يلغىها ضمير الجسامة عادة لتعزيز الأخرى ، وما ليس نحن .

تبدأ المغايرة على المستوى اللغوى ، أولاً ، فالآخر

ومن المثير للاهتمام أن دلالات المغايرة السلوكية نقل أيضا (لكنها لا تختفى) كأنما تقسم مجالا أوسع لوصف ما تقطع المغايرة بالجسد ، بعد اهتزاز النظام الدلالي للأشياء .

٢ - يسفر المكان عن جدوى أو لا جدوى وجود الناس من خلال طريقتهم في قضاء أوقات الفراغ لذلك ، يستنكف الراوى ، في بداية الأمر ، مشاركة مصريين آخرين يشاركونه السكن في لعب القمار (مذهبهم في ذلك اللعب بمبالغ مادية محدودة ثم إعادتها إلى أصحابها في آخر كل شهر . أى العبث) كما يستفرب تسمرهم أمام التليفزيون ، وإقبالهم على الطعام ، لكننا نراه مع مرور الوقت الأكثر انخراطا في هذه الأشياء . ويشعر أننا زيارة قصيرة إلى القاهرة بهنين غامض إلى تلك البرامج التليفزيونية السخيفة التى امتصت أيامه هناك ، وإلى البيت الذى ابتكر فيه لعبة قتل الفئران بطريقة سادية تماما ، وإلى العمال الباكستانيين والمصريين الذين لم يُقم أى علاقة إنسانية معهم .

لا نقود تلك اللحظة الدرامية الراوى إلى مصر يماثل مصر . وينستون ، بطر جوردج أوديل في (١٩٨٤) الذى يتحول بعد تعذيبه (هناك أيضا فئران لكنها تنهش العيون) من كراهية « الأخ الأكبر » إلى حبه ، فينظر إلى صورته المعلقة على الجدار بعينين دامتني هاتفا : أنا أحب الأخ الأكبر .. لا يسقط الراوى « إسماعيل » بطر إبراهيم عبد المجيد فريسة للمكان ، لا يحبه ، لكن لحظة الحنين القاهرة تلك تكشف بأنه كان على شفا حفرة من الضياع ، وبأن ذلك السحر الأسود الذى يبيثه المكان ، بلا جدواه ، ومجانبة وجوده ، يتسلل إلى الروح بغموض وخفة السرطان ، فينقلها من النقيض إلى النقيض حتى

لتصبح الأشياء التى كرهناها هى نفس الأشياء التى نحبها . وربما من المفيد التمييز بين مفهوم السلطة الأوروبية المشخصة ، وسلطة المكان النقطى التى تتوحد فيها عناصر الطبيعة بالمكونات الاجتماعية فتفعل في الروح فعل السم البطيء . ولا يتوانى الراوى عن دفع الفكرة إلى حدودها القصوى : « هنا أرض تأبى إلا أن تمسك بما يسقط فيها ولا تترك . إذا تمرد تقتله بضربة قدر ، أو حظ عاثر ، أو خطأ ساذج . تقتله في كل الأحوال . القتل هو الغاية » ص ٣١٤ . فالأرض (لم يقل مجتمع ، بلد ، دولة ، -قاليد . الأرض فقط بكل دلالات علم الطبيعة) مثل بيت العنكبوت ، لا يأتى البشر إليها ، بل يسقطون فيها ، ويموتون لأسباب مختلفة ، ففى « تأبى » إفلات أحد .

لشحن هذه الفكرة بأقصى قدر من التوتر يستعين الراوى بكلمة القتل أربع مرات في سطرين اثنين ، وينقل من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب (تقنية تحريضية) ويسوق أمثلة تعزز الإحساس بالعبث : قدر ، خط ، خطأ . تلك أقانيم المكان ، أو الحياة اللا بطولية ، اللاشيئية ، اللامجدية ، إذا جاز لنا استعارة هذا التعبير لكون ويلسون .

٣ - يعزز إبراهيم عبد المجيد صورة المكان كقوة طبيعية (مثل الزلازل أو الفيضانات) مثقلة بالعنف من خلال الأشخاص الذين يتكلم الراوى معهم أو عنهم . وإذا كانت الصلة بالآخرين هى أحد أشكال تماس الجسد ، بالعالم أو تفوقه منه ، فلن ننتظر بعد ما تقدم شخصيات حيادية .

تبدو الشخصيات في « البلدة الأخرى » متطرفة في تمثيلها لما ينبغي أن تكونه ، كأنها عمليات ترميز أدبية لأفكار اجتماعية وأثنوبولوجية أكثر مما هى كأناتن من

لحم ودم . كما أن نظام القص يستدعيها أو يقصدها في خلفية المشهد الروائي خدمة لشخصية الراوى ، مما يجعلها تجريدية وثنائية (ما عدا شخصية الراوى) .

هناك شخصية تستحق معالجة استثنائية « هي واضحة بنت سليمان بن سبيل » لأنها أحد مفاتيح علاقة الراوى بالمكان . ولا ندري هل كانت تلك حيلة شعرية ، أم أن فكرة لا واعية فرضت نفسها على إبراهيم عبد المجيد فجعلته يتكرر « لواضحة » صلة ما بشئ ما لا يتنمى إلى المكان (جدها أمها مصرى) ويتجلى أهمية هذا إذا أدركنا أنها الكائن الوحيد الذى شعر نحوه الراوى بانهذاب أكثر مما يجب . بل فكر في لحظة ما بأنه يحبها . تختلط في ذلك الحب الاستيهامات الذكرية المألوفة بنزعات ثارية « قيلتها هنا في الملكة التى تقع في الغرب من قارة آسيا وتطل على البحر الأحمر والمحيط الهندي والخليج العربى ، وفيها قبلة المسلمين من كل أنحاء الدنيا ، ومنها هربت الجن والعفاريت بسبب الجروالقر » ص ٢٧٧ . لكن اللطمة الحقيقية لا تكمن في هذا الزهو الذكورى ، بل في حقيقة أن الراوى يجرد العناصر الأصلية في المكان من إرادة الحب والعريه ، كان روح ذلك الجد المصرى ما زالت جذوتها متقدة في الحفيدة ، وهى أقسى لطمة يمكن ترجيعها إلى مكان على الأرض .

تتعرّض مفارقة الجد المصرى مع وجود شخصية « منصور » الممثل الأكثر نقاء للمكان . لا يحضر منصور في الرواية إلا وقرده على كتفه ، وعندما يفر القرد ذات يوم ينهال عليه ضربا بالعقال صارخا « يا كلب » . لا يفشل الراوى في إقامة صلة من نوع ما بمنصور . بل يرفض مثل

هذه المحاولة من البداية ، ويعلن عن خوفه منه ، ويكرهه له ، ولا ضرورة للاستطراد في وصف السمات الكاريكاتورية لتلك الشخصية التى لا تعمل وتعيش حياة مجانية . فالراوى يجعل الأمر على النحو التالى : « لقد امتلك البدوى الثروة ولا يظن أنها ليست من صنع يده ، فالويل كل الويل لأبناء الحواضر والمدن » ص ٣١٤ .

خلافاً للشخصيتين السابقتين تعزل الشخصيات الأخرى أولئك الذين « سقطوا » في بيت العنكبوت لأسباب مختلفة . الأجانب ، الغرباء .

عابدة الممرضة المصرية الذبيحة الحية ، توحى بعلاقة إنسانية تكسر طوق العزلة ، لكن أنسحاقها تحت وطأة المكان ، الذى تجد مبررات له في إعالة عائلة معدمة وشقيق مقعد لا يجعل تلك الإمكانيات مستحيلة وحسب ، بل يجعل تحقيقها شاهداً على استسلام الراوى لعبثية المكان أيضا .

هناك شخصيات أخرى مصرية وباكستانية ومن جنسيات أخرى ، والمهم أن جميع تلك الشخصيات تبدو منغلقة على أنفسها ، « في بلد ينقل فيه الهواء الكلام » وضحية همومها الذاتية وأسرارها . وهناك تمثيلات إضافية مثل الأمريكى اللص وزوجته التى تجيد فنون الغواية ، والفلبينى الذى يعتقد الإسلام كى يتسنى له البقاء هناك .. الخ ..

إن الراوى « يتكلم » مع الغرباء كأن إمكانية الاتصال بالمكان ويمثليه تبدو أمراً مستحيلاً ، ما عدا « واضحة » التى أوضحنا مفارقة جدها المصرى . أما المدينة (وهى شخصية لا تقل تمثيلاً عن الشخصيات الأخرى) قوات نوافذ مغلقة ، وشوارع تشويها الشمس ، وأحياء تتخلق

بك) وأحلام ورسائل متبادلة ، ومناجاة ذاتية إضافة إلى الحوارات ، مما يضيف على الزمن الروائي رتابة تعمق الإحساس بنقل الهواء ووصول الروح إلى شفا حفرة من البوار .

إختار الروائي لبطله اسما مركبا « إسماعيل خضر موسى » وربما من المفيد اقتباس ما ذكر شوقي عبد الحكيم في « موسوعة الفولكلور والأساطير العربية » حول دلالة بعض الاسماء « كما قد يتوحد كل من إبراهيم واسماعيل في استجابة المياه لهما ، ثم الخضر الذي سمي خضرا لأنه ما من مكان يحل به إلا ويعتريه الاخضرار ، كما يمكن اضافة موسى لهم نظرا لاستجابة مياه البحر له حين ضربها بعصاه فانثقت (ص ٦٠) .

إضافة إلى الدلالات الدينية لذلك الاسم المركب ، إذن ، هناك قاسم مشترك بين المفردات الثلاث التي تكون الاسم « الماء » كان كل ذلك الماء المتدفق في التاريخ يحتشد الآن في جسد وحيد .

جسد تنازعه بلدتان ! الأولى (صابت زيارة السادات للقدس) التي تتم في خلفية المشهد الروائي (روحها بالخراب، والثانية ، الأخرى ، تحكم على ما في الجسد من ماء بالجفاف ، ومن البلدتين تفر الروح بجسدها إلى الكتابة ، تلك التي يثار أبناء الحواضر والمدن بها ولها من الصعراء .

ولقد كان بمقدور الكتابة أن تدل كل ذلك الماء على الورق حتى يخوضر الكلام ، ورغم أنها فعلت ذلك في مقاطع الأحلام والمناجاة الذاتية إلا أنها كثيرا ما وقعت في قبضة بلاغة تقليدية من نوع الأسود صارخ ، والأحمر صارخ ، والأبيض قليل ، مما يقلل من سلاسة اللغة لكنه لا يجرّد القراءة من المتعة ..

على أسرارها الغامضة الدفينة ، وهي مجلّة بالعواصف الرملية ، وسحابات الغبار التي تثيرها السيارات . وبين الفينة والأخرى يطل كلب أبيض يغر هاربا من الممرات خوفا من القتل ، وفي مركز ذلك المشهد هناك « السوبر ماركت » الحافل بالحلوى الاسترالية ، والسجائر الأمريكية ، والأجبان الدانمركية ، أو الفواكه اللبنانية ، والعطور الفرنسية ، والأصواف الإنجليزية .. الخ ، وسط « كرنفال » البضائع المستوردة ، والأسماء الأعجمية يتلصص الراوي على المكان فيختار المستشفى (بما يحمله من دلالات مرضية) يسرد لقطات عابرة عن أولئك الذين امتلكوا ثروة ليست من صنع أيديهم .. هناك امرأة تتلقى بآبئها ، الذي فارقت بعد الولادة بعد فترة وجيزة ، وقد أصبح الابن شابا ، فتجلس صامتة خلف ثيابها السوداء ، وتسأله عن أحواله وأحوال شقيقته ثم تنصرف بلا مشاعر أو كلمات تستدعيها حقيقة لقاء أم بآبئها بعد سنوات كثيرة . وهناك الرجل الذي يضاجع زوجته على سرير المرض ليثبت لها ، وللمتلطفين على الباب فحولته ، وكذلك الرجل الذي يتهم المرضعة المصرية باختطاف ابنته وإيدأها بأخرى لمجرد أن البنت أصبحت أنظف مما كانت عليه قبل دخول المستشفى .

لا تخفى تلك اللقطات رسالتها للمؤلف والعادي ، وللبداهة تسميات أخرى في هذا المكان الذي يعيد صياغة الإنسان ، ولكن من ضحية من ؟ المكان أم أصحابه ! أم أن أبناء الحواضر والمدن ضحية الاثنين ! .

٤ - تقوم تقنية السرد الروائي في « البلدة الأخرى » على ضمير المتكلم ، وتتخذ طابعا تصاعديا يبدأ منذ لحظة التماس الأولى مع المكان (هيوط الطائرة) حتى لحظة الفرار منه (إقلاع الطائرة) في رحلة تستغرق ٣٨٧ صفحة من القطع الصغير ، وتتخللها استرجاعات (فلاش

الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع

التي سادت التطبيق الاشتراكي وشوهت التجربة
النثورية ، وكشفت عن الصراع الدرس بين القوى
الرجعية المعقلة في الإقطاعيين والرأسماليين ، والقوى
التقدمية المعقلة في المناضلين الشرفاء من أبناء الطبقة
الكدحة الذين يبذلون عرقهم من أجل زيادة الإنتاج في
الأرض والمصنع .

ولقد تم ذلك بروح نقدية عنيفة قل أن توجد في بلاد
عربية أخرى ، ومعنى هذا أن الرواية العربية الجزائرية
شديدة المحلية وأصحة الوطنية ، ومرتبطة أقوى الارتباط
بهموم الإنسان الجزائري وأشواقه المقدسة ، ومن ثم
احتلت الرواية الواقعية مساحة ممتازة من النتاج الروائي
الجزائري ، فلا نكاد نجد الرواية التاريخية التي تتخذ
من الواقع التاريخي مجالا لإبداعها تعبر فيه عن أحداثه
وشخصه برؤية واعية يتفاعل فيها للماضي مع الحاضر ،
وتؤدى العناصر الفاعلة فيه دورها في عملية الإسقاط التي

العمل الروائي هو من أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا
بالواقع وتعبيرا عنه ، ومن ثم يبدو الروائي في صدارة
المبدعين الذين يفوضون في واقع المجتمع دون أن تكون
هناك حواجز فنية أو شكلية تعوق حركتهم الإبداعية
الحررة ، ففي الإبداع الروائي الحقيقي تكامل بين الفن
والوعى ، بين الذات والموضوع الخارجي ، بين بنية
شكلية فنية وبنية موضوعية اجتماعية ، أو لنقل بتعبير
آخر هناك ارتباط حتمي داخل نسيج العمل الروائي بين
اللحظة التاريخية بتداعياتها السياسية والاجتماعية
واللحظة الإبداعية الفنية .

ولقد عبرت الرواية الجزائرية بصدق وواقعية عن
معاناة وطموحات الإنسان الجزائري ، وكفاحه المسلح في
سبيل الاستقلال ونضاله القاسي في سبيل إقامة مجتمع
الكفاية والعدل عن طريق الثورة الزراعية والتسيير
الاشتراكي ، كما عبرت بجسارة واقتدار عن المسلمات

تكشف الحاضر وتفتح خباياه ، وإن كنا نجد نماذج استقادت من التراث التاريخي على نحو ما فعل رشيد بوجدره في روايته «معرفة الزقاق» على سبيل المثال . وإن كانت هذه الاستفادة قاصرة على الجانب اللغوي وإثارة الذاكرة الجماعية دون أن يكون البعد التاريخي متفاعلا مع الحاضر ومؤثرا فيه .

لكل ذلك لانجد الرواية الرومانسية بضمونها العاطفي الوجداني العالم منفصلا عن الأحداث الوطنية ، وإنما قد تتخذ الأحداث العاطفية وسيلة تتحرك من خلالها الشخصيات في كفاحها المسلح على نحو ما فعل الدكتور عبد الملك مرتاض في روايته :

«بار و نور، و دماء ودموع» ؛ أو في نضالها للكشف عن الفساد الأخلاقي كما فعل إسماعيل غموقات في روايته «الشمس تشرق على الجميع» ، وشريف شنقيلة في روايته «حب أم شرف» .

ويمكن أن نعتبر قصة «غادة أم اللري» لأحمد رضا هوحو والتي كتبت في أوائل الأربعينيات أثناء مقامه بالحجاز (١٩٣٥ - ١٩٤٥) وقصة «صوت الغمام» لمحمد منيع التي كتبت سنة ١٩٦٧ من النماذج النادرة للروايات العاطفية ذات الطابع الرومانسي الخالص . وإن كان يقلل من تأثير الأولى أن كاتبها كتبها وهو بالحجاز ، ووقعت أحداثها في مكة ، واتسمت بطابع الانفعال والمصادفة وعدم الإنفاع وطغيان الجانب اللغوي بعينه الجاهزة وإنشائيته الفضفاضة ! كما يقلل من قيمة الثانية ترحل بذاتها الروائي ، وضعف الصراع الدرامي وانعدام الحكمة الفنية التي تربط بين الأحداث !

ويمكننا تبرير غياب الرواية التاريخية والرومانسية في الأدب الجزائري بطبيعة الواقع التاريخي والاجتماعي والسياسي ، حيث بدأت الصحوة الأدبية خاصة فيما يتصل بالإبداع الروائي في أوائل السبعينيات وهي الفترة التي أعقبت انتصار الثورة بقيادة جبهة التحرير الوطني وصدور القوانين الاشتراكية وماتب ذلك من جهود لتنمية المجتمع سياسيا واقتصاديا وثقافيا

ولقد عبرت الرواية الجزائرية عن الواقع بكل همومه وطموحاته وركزت على واقع الكفاح المسلح ، وواقع الثورة الزراعية ، وواقع السلبات الاجتماعية ، وسوف ندرس هذا الواقع من خلال الروايات الأصول التي تعتبر علامات بارزة في تطور الرواية الجزائرية شكلا ومضمونا ، وكتابتهما هم صفوة الروائيين الجزائريين من جيل الرواد والجيل الذي تلاهم ، باستثناء رشيد بوجدره الذي لم أستقد من رواياته في هذه الدراسة ، مع أنني بذلت جهدا في قراءتها خاصة «الفلوك» و «التطليق» و «ضربة جزاء» و «الف عام وعام من الهنين» و «معرفة الزقاق» .

ويرجع ذلك إلى أن بعض رواياته كتب بالفرنسية ثم ترجم إلى العربية ، والبعض الآخر كتب بالعربية لكن بكتابة أعجمية ، فالحصور معقدة والمشاهد غامضة والسياق اللغوي مثقل بالرموز والأساطير ، نلغيك عن الجراءة في استخدام اللغة بطريقة مخالفة للقياس والأعراف اللغوية في الاشتقاق والنحت !

واقع الكفاح المسلح :

لقد استقطبت الثورة الجزائرية بكفاحها المسلح واتجاهها الأيديولوجي اهتمام الروائيين الجزائريين

الذين عاشوا وقائعها وشهدوا أحداثها وانفعلوا بما جرى في مسيرتها من صراع مذهبي تطور إلى تصفيات جسدية بين رفاق السلاح الواحد ، ومن ثم رصدوا التضحيات الجسام التي بذلها الشعب من أجل الحصول على الاستقلال من فرنسا التي كانت تعتبر الجزائر مستعمرة خاضعة لها إلى الأبد ، وظلت تحكمها بالحديد والنار منذ احتلالها سنة ١٨٣٠ م حتى أوائل الستينيات من القرن العشرين .

ويمكن القول بأن رواية «اللاز» للطاهر وطار تعتبر أبغ رواية عبرت عن هذه المعاني كلها في الأدب الجزائري الحديث ، وليست قيمة «اللاز» في مضمونها الثوري وجرأتها في اقتحام إشكاليات الصراع الإيديولوجي بين رفاق السلاح الواحد قبل أن يتحدوا في جبهة التحرير الوطني الجزائري ، وإنما قيمتها في أنها تجاوزت الأشكال التقليدية بصيغها الجاهزة ، وموضوعاتها المستهلكة فكانت إنجازا فنيا نقل الرواية الجزائرية من مرحلة إلى مرحلة أخرى . إن رواية اللاز تقوم على محورين : تصوير الصراع الخارجي بين الشعب الجزائري والاحتلال الفرنسي ، والصراع الداخلي بين المقاتلين الجزائريين بعضهم وبعض نتيجة لاختلاف انتماءاتهم القاعدية والفكرية . ويتجلى للكفاح الثوري المسلح من خلال الشخصيات التي تلعب أدوارا رئيسية لإبراز الأحداث وتطوير الصراع الدرامي بحيث يمكن القول بأن الشخصيات تطفئ على الأحداث ، فاللاز يستقطب أحداث القسم الأول ، بينما يستأثر ويدان بأحداث القسم الثاني ، وبينهما تتحرك شخصيات أخرى تمثل شرائح اجتماعية معينة أدت دورها في الكفاح المسلح ، فنور ابن صاحب الحانوت يمثل الطبقة

البرجوازية وهو عامل الفرن يمثل طبقة البروليتاريا ، بينما يمثل الشيخ مسعود الطبقة المتوسطة ذات الاتجاه الإسلامي المتشدد . ويعني ذلك أن الثورة شارك فيها أبناء الشعب الجزائري على اختلاف انتماءاتهم السياسية وأوضاعهم الاجتماعية ، عدا طبقة الإقطاعيين والرأسماليين المستغلين الذين لم يسهموا في الثورة لأن مصالحهم مرتبطة بالوجود الاستعماري .

وإن اعتمد الطاهر وطار في بناء المعاصر الفني على ما يسمى بالتدوير ، حيث تنتهي الرواية بنفس المشهد الذي بدأت به ، فقد بدأت بالشيخ الرييحي واللاز في مكتب المنح المخصص لإملاء أسر الشهداء حيث يترحم الشيخ على والده فنور بينما تتردد على مسامعه عبارة اللاز الشهيرة التي تحولت إلى لازمة تتكرر في مواقف الصعبة : لأنها تجسد خلاصة الموقف : «ما يبقى في الوادي غير حجارة» وتنتهي أيضا بظهور الشيخ الرييحي واللاز مع تردد اللازمة «إنك الآن أفضلنا جميعا يا لاز لأنه لاتحس بشيء» ، لأنه لا تزال تعيش الثورة بل لأنه الثورة . وما يبقى في الوادي غير حجارة . ملييقي في الوادي غير حجارة ، كما استخدم وطار في التشكيك الفني المشاهد المتعاقبة لا المتتابعة ، ووظف المنولوج الداخلي بكثرة لافتة للكشف عن العالم النفسي للشخصيات بكل تواتراته دون تدخل منه ، ولكنه في بعض المشاهد كان عبئا ثقيلا على حركة الصراع الدرامي ، وجعل الشخصيات تجفل من الحاضر وترتد إلى الماضي فتجترذاتها منفصلة عن واقعها . واللفة التي كتبت بها اللاز هي القصصي الفنية في الوصف والحوار وإن غلب الوصف السردي على رسم مشاهد الرواية ، وإن كان هذا لم يمنع الكاتب من استخدام الأمثال الشعبية الجزائرية .

وهكذا جسد **المطاهر** و**طاهر الكفاح** المسلح والصراع الأيديولوجي وسلبيات مابعد الاستقلال في هذا العمل الروائي الذي يشهد له بالبراعة والاقتدار ، ولذلك يرى بعض النقاد الجزائريين أن هذه الرواية متؤخر لظهور الرواية الأيديولوجية السياسية في الأدب الجزائري الحديث ، وإنما من أهم أعمال **المطاهر** إن لم تكن أهمها

وهناك رواية ثانية سجلت الكفاح الثوري متخذة من مدينة **وهران** عاصمة الغرب الجزائري مجل لأحداثها خاصة فيها الشعبي العريق **«سيدى الهوارى»** وهي **«نار ونور»** لعبد المالك مرتاض ورغم أن هذه الرواية تتفق في موضوعها مع **«اللاز»** إلا أنها تختلف عنها في الرؤية والاتجاه الأيديولوجي ، والتكنيك الفني والصياغة اللغوية للمضمون ، فهي من ناحية المضمون ترصد الكفاح المسلح للشعب الجزائري داخل إطار عاطفي ينمو مع نمو الأحداث ، ويرتبط بحركة الصراع الدرامي ، مما جعلها تتخذ طابعا عاطفيا إنسانيا .

ومن الروايات التي سجلت الواقع الثوري رواية **«ظيور في الظهيرة»** ل**مزاق بقطاش** ، وأحداث هذه الرواية لم تقع في قلب العاصمة حيث هي **«القصبة»** الشهير بأعماله الفدائية ، وإنما وقعت في **«هي الواد»** الذي يوجد في أطراف المدينة بين البحر والغابة . وأبطالها ليسوا من الرجال أو الشباب الفاضحين في الجامعات أو المصانع والمؤسسات ، وإنما هم جماعة من الأطفال الذين يشهدون بعض المظاهرات العسكرية في الشاحنات التي تصعد أو تهبط من الغابة مارة بالصي في غدوها ورواحها ، كما يعيشون في حياتهم اليومية بعض المستوطنين الأوروبيين بما يحملون في نفوسهم من روح الحقد والكراهية للعرب . وأيضا يرون ببعض الأحداث

التاريخية التي تذكرهم بكفاح وطنهم كالاحتفال بذكرى ٢ نوفمبر الذي شهد اندلاع الثورة الجزائرية .

ولم يقف دور هؤلاء الأطفال على مشاهدة الأحداث ورصدها والتفاعل معها ، وإنما امتد إلى المشاركة الفعلية ، وذلك بالإضراب عن الدراسة ورفض تعلم اللغة الفرنسية باعتبارها رمزا للاحتلال الفرنسي . وصنع ألعاب طفولية تمثل وعيهم بالمرحلة التاريخية التي تمر بها بلادهم وتقدم إرغاصات وأعادة بدورهم النضالي في المستقبل . ومن خلال هذا كله ينقل الكاتب في لوحات وصفية حياة الطبقة الكادحة في المجتمع الجزائري ، تلك الطبقة التي تعيش على هامش المدينة ، ويصور المعاناة التي تتحملها لكي تعيش ، وطموحاتها المصدودة ، والعلاقات التي تسود بينها وبين المستوطنين الأوروبيين الذين يجاورونها ويتعالمون عليها .

لقد حاول **مزاق بقطاش** من خلال التكنيك الفني التقليدي في كتابة الرواية ، حيث السرد الوصفي وتتابع الأحداث ونموها نمو تصاعدي ؛ أن يسجل الأحداث الوطنية وأن يظهر تأثيرها على وعي الجيل الجديد من أبناء الثورة الجزائرية ، متخذًا من **«هي بلف الواد»** متطلقا لأحداثه ، ومستخدما اللغة التي يلف عليها طابع السرد الوصفي ، فلا يوجد فيها حوار إلا نادرا ، كما أنها في سردها وحوارها تلتزم بالفصحي الفنية مما يؤكد وعيها بأهمية استخدام اللغة الفصحى في كتابة الأعمال الروائية . وقد نضج مستواه الفني في روايته الثانية التي اكمل بها هذه الرواية وهي **«الجزاة»** حيث مستواه الفني أكثر نضوجا وشخصياتها أعظم إقناعا .

واقع الثورة الزراعية :

لقد رصدت الرواية الجزائرية واقع الثورة الزراعية وتجلى ذلك في روايات ثلاث هي : **ريح الجنوب** لعبد الحميد بن هدوقة ، **والعشق والموت في الزمن الحراشي** وال**زئلال المطاهر** و**طرز والاكواخ** تصديق محمد زنتيلي .

وتعتبر رواية **ريح الجنوب**، أول رواية جزائرية رصدت بواقعية رصينة الحياة في الريف الجزائري ، وجسدت هموم الفلاح ومشاكله مع الأرض وعلاقاته بغيره داخل القرية التي تعتبر نموذجا لقرى الجزائر ، ومن ثم فهي تنحصر منحنى اجتماعيا يصور الواقع الاجتماعي للجزائر لأول مرة ، والجنوب يرد به في الرواية للجنوب الجزائري لما يعانيه من شظف العيش وقسوة الطبيعة وخشونة الحياة . والرواية بهذا المعنى تتوغل داخل القرية وتمتزج بالأرض وترصد حياة البشر الذين يعيشون على ظهرها ، ومن ثم لم يهتم الكاتب بتسجيل أحداث الثورة وتأثيرها على الصراع الطبقي ، كما أنه لم يول قضية الثورة الزراعية اهتماما خاصا ، وإنما وجه جل اهتمامه إلى رصد الواقع وما يضغط فيه من تحولات . ولم يكتب **ابن هدوقة** بانفاز الأرض محورا للصراع ، وإنما أدار الصراع من خلال الأرض والمرأة معا حيث الإرهاص بمشاركة المرأة في بناء الجزائر الجديدة ، وتصوير واقع المرأة في المجتمع القديم ، وتطلعاتها لئيل حريتها في التطعيم .

ويؤخذ على هذه الرواية التي صورت الواقع الاجتماعي في القرية الجزائرية من خلال الأرض والصراع الطبقي حولها ، والمرأة وتحقيق طموحاتها

المشروعة أنها لم تنجح في إيجاد قضية محورية تركز عليها الأحداث فتمتد وتتطور داخل بناء فني متماسك . فالأحداث منفصلة لا رابط بينها سوى الفكرة العامة المهيمنة ، وهي وصف الحياة الاجتماعية في القرية الجزائرية بعد الاستقلال ، وهو وصف يبدو عليه الطابع التسجيلي . إن عدم وجود قضية محورية يدور حولها الصراع ؛ جعل الشخصيات تبدو باهتة ، ومن ثم أضعف حركة الصراع الدرامي .

ورواية **العشق والموت في الزمن الحراشي**، هي الكتاب الثاني الممثل لرواية **«اللاز»** وكنا نتوقع أن نجد فيها رصد الحركة الواقعة فوق الأرض بكل ماتمعه من تفاعلات ثورية تغطي مجالات الحياة المختلفة لشعب خرج على القرن من معركة الاستقلال الدامية الشرسية ، وإرساء القوانين الاشتراكية التي تشمل القضاء على الإقطاع الزراعي والاحتكار الرأسمالي الصناعي وإعادة الجزائر إلى هويتها العربية الإسلامية ، ولكننا نلغنا بتصوير واقع راكد يظلون من الصراع الدرامي والاحتشاد الوطني المنتج والتفاعل الخلاق بين قوى الشعب المختلفة التي انصهرت في جبهة التحرير لوطني الجزائري ، ويعتمد على المناقشات الفكرية النظرية التي تستنزف طاقة البناء الروائي ، وتحول إلى حوارات فكرية مسطحة تبعد عن تيار الحياة الهادر فوق الأرض بكل مايجوز به من صراع فعلي بين القوى الرجعية والقوى التقدمية .

إن المناقشات النظرية التي بسطت سلطانها على الرواية تبرز اتجاهين : اتجاه يساري تقدمي ، واتجاه سلفي رجعي ، يمثل الأول الفتنة جميلة الطالبة بالجامعة . ويمثل الثاني الطالب مصطفى زميلها في الجامعة . ويقيف الشخصيات الأخرى في الرواية امتدادا

عليها الطابع الوصفي والسرد التقريرى الذى أخذ طابعا نقديا يبرز وجهة نظره ، كما أن دفاعه عن العمال لم يكن مقنعا ، فما قاله العمال الشيوعيين مجرد اعتراضات نظرية لا ترقى إلى مستوى التنظيم العملى أو التفكير العقائدى ، ومن ثم كان موقفهم من **بؤ الأرواح** موقفا مهاندا . وقد استخدم اللغة العربية الفصحى فى السرد الوصفى ، والحوار النظرى ، ولغته مصقولة تتميز بالوضوح والرصانة وتخلو من الغموض والركاكسة ، وإن كانت تنمو منحنى تقريريا خطائيا فى بعض المواقف . إن تضخم شخصية **بؤ الأرواح** والإكثار من اللوحات الوصفية ، والابتعاد عن ميدان المركة الحقيقية وهو الأرض ، ويزيد أفكار الكاتب فى تبني الاتجاه الشيوعى قلل من القيمة الفنية لهذه الرواية ، وإن كان هذا لاينى الغنى من تأثيرها وقيمتها الرموزية فى تطور الرواية الجزائرية الحديثة .

واقع النقد الذاتى :

سنشير من هذا التيار إلى روايتين : **الشمس شرقا** على الجميع لإسماعيل غموقلات و «**الخنزير**» لعبد الملك مرتضى . والرواية الأولى ترصد بواقعية نقدية عنيفة هجوم الإنسان الجزائرى الذى يعيش فى المدينة ، ويواجه الكثير من المشاكل الاجتماعية والأخلاقية التى تصاحبه فى المؤسسات التعليمية والاقتصادية نتيجة للسلبات التى لحقت بنفوس بعض المستوطنين ، حيث استغلوا مواقعهم لإشباع غرائزهم ، وتحقيق نزواتهم الخاصة على حساب قيم الشعب وأخلاقياته . وتقوم الرواية على عدة محاور تدور كلها فى إطار النقد الذاتى ، وهى :

للشخصيات التى عرفناها فى رواية «**اللاز**» ، ولذلك يظهر «**اللاز**» والربيعى ويعطوش وحمو وخوخة . لقد كان للأفكار النظرية سيطرتها على هذا العمل الروائى الذى هو فى الأصل عمل درامى يرتبط بالأرض والصراع حولها . كما كان لاستخدامه أسماء لها تاريخها أثره الكبير فى افتقاد الوحدة .

وهناك عمل آخر للطاهر وطار يرمد فيه واقع الثورة الزراعية يتمثل فى روايته «**الززال**» التى كتبها من منطلق أيديولوجى ، هو أن ظروف الجزائر كبد تقدمى خاض ثورة تحريرية كبرى تحتم عليه اتخاذه الحل الاشتراكى وسيلة للبناء الاقتصادى والاجتماعى للجزائر الحرة . ففى رايه أن الطبقة العاملة الكادحة قد قامت بدورها فى تحرير التراب الوطنى ، ومن ثم ينبغي أن تأخذ حقها بعد أن عانت أبشع صنوف النذل والهوان والاستغلال ، ولكن تطلمات هذه الطبقة تصطدم - من وجهة نظره - بأطماع الطبقة البرجوازية التى ترى فى المشروع الاشتراكى والثورة الزراعية خطرا جسيما على مصالحها وقضاء على الحقوق المكتسبة التى ورثتها ، ولذلك تقاوم بضراوة وتستنكر هذا الززال الذى يحرك الأرض من تحت أقدامها فيفجر النفوس ويهلك الحرث والنسل .

إن التجربة فى هذه الرواية مرتبطة بالأرض فى ظل الأوضاع الجديدة ، بعد الحصول على الاستقلال . والبطل الرئيسى فيها هو الشيخ عبد المجيد **بؤ الأرواح** وهو رجل لا يقيم فى الريف وإنما يقيم فى المدينة .

ورغم أن الطاهر وطار يتعطف مع التجربة الاشتراكية ، إلا أنه يابتعاده عن الميدان الحقيقى وهو الأرض والقرية جعل الرواية تنحصر منحنى نفسيا ، وتتطور لصالح الشخصية لا لصالح الأحداث ، ومن ثم غلب

— الفتاة الجزائرية الحديثة التي خرجت إلى ميادين التعليم والعمل وموقف الرجال منها وموقفها منهم في السلوك اليومي والممارسة العملية المختلطة في المؤسسات التعليمية والصناعية .

— الفقر الشديد الذي تعيش فيه بعض الأسر الجزائرية حيث المعاناة في الحصول على رغيف الخبز .

— التجاوزات غير الأخلاقية التي تقع في بعض المؤسسات والإدارات الوطنية بعد الاستقلال .

— المعاملة غير اللائقة لأسر الشهداء ، وتجاهل حقوقهم بعد تضحياتهم من أجل نجاح الثورة .

— الصراع بين القوى الرجعية والقوى المستفيدة من الثورة الزراعية .

ويؤخذ على كاتب هذه الرواية أن الأحداث تبدو غير مقنعة ، فاختيار أبطال الرواية من قلاميد المرحلة الثانوية ، واختيار المدرسة وهي مؤسسة تعليمية تربية لها هيبتها واحترامها ورسالتها الأخلاقية ؛ لتكون مسرحا للعدارة على هذا النحو السافر ، يبدو أمرا مثيرا للاشمئزاز وعدم الإقناع .

أما الشخصية فقد كانت أقل من الأفكار التي تحملها ، كما أنها مسطحة فهي إما ضحية أبدا أو شريفة أبدا . ثم إن الحديث عن الثورة الزراعية في رواية كتبت عن المدينة ، ومشاكل الطبقة العاملة ، يبدو مقهرا . ومع ذلك يحمد للكاتب استخدام لغة فنية متميزة تعتمد على التكثيف والجمل القصيرة المتدفقة التي تواكب الأحداث وتمثل العالم النفسي للشخصية .

والرواية الثانية التي تأخذ طابعا نقديا هي رواية

«الخنازير» فقد رصد كاتبها الدكتور مرقاض السليبات التي سادت المجتمع الجزائري بعد الحصول على الاستقلال ، وذلك بروية نقدية عنيفة كشفت عن المفارقات المؤلمة التي شملت للعديد من جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، حيث تحولت المسؤولية الانتهازية وتجار الشعارات ، وأصحاب المصالح الخاصة الذين يتخونون من كراسي السلطة وسيلة للإثراء غير المشروع ، وبذلك ارتفع الخونة في السلم الاجتماعي والسلطوي ، بينما ابتعد أبناء الشهداء الذين ضحوا بأرواحهم في سبيل حرية الوطن ، فقد تفشت الانتهازية الرخيصة واستشرت الأدم الفاسدة في الكثير من المؤسسات ، تحاول إجهاض المكاسب الثورية التي تحققت للعمال في الأرض والمصنع بحيث غدا الصراع بين القوى الرجعية والقوى التقدمية سجالا في كل موقع .

فهناك المناضلون الشرفاء يبذلون عرقهم لإخصاب الأرض وزيادة الإنتاج ويفنون أفضيائ القسائل وهناك الانتهازيون الذين يغيرون جلودهم وينقضون كالغرباء على كل نبتة فينتزعونها لأنفسهم . وبذلك اكتظت بطون بعض الناس بالشبع بينما اكتصفت بطون غيرهم من شدة الجوع .

لقد تسلط الخنازير على أقدار الناس !

وهكذا استطاعت الرواية الجزائرية رصد الواقع بأقنانه الثلاثة .

الواقع الثوري المسلح ، الواقع الثوري الاشتراكي ، الواقع النقدي الإصلاحى .

وبذلك حققت وجودها المميز في سجل الفن الروائى العربى .

الرواية الفرنسية المعاصرة « الرواية الجديدة » وما بعدها

وانقلبت المعايير فقد شعر كل واحد من هؤلاء الكتاب بأن عليه أن يكون وجدان أمته فلا يعبر عن ذاته فحسب بل عن الجماعة التي ينتمى إليها .

وعندما انتصف هذا القرن حدثت في الرواية الفرنسية انتفاضة جديدة . فالرواية ككائن حي تتطور وتنمو وتتقدم أو تتقهقر ، تشعر دائما بالاحتياج إلى دماء جديدة . لقد حدث هذا التطور على يد مجموعة من الكتاب كانوا في مستقبل العمر في الخمسينيات . ويقدم أحدهم ، جان ريكاردو ، في كتاب عنوانه « الرواية الجديدة » هذا التيار أو هذه الحركة الأدبية قائلاً : « هي ليست جماعة ولا مدرسة . لا يعرف لها قائد ولا شعار ، لا مجلة ولا إعلان مبادئ . فالحدود بينها وبين الأشكال الأخرى ليست واضحة »^(١) لذلك فالنقاد في فرنسا احتاروا في الأسماء التي يجب إدراجها على قائمة كتاب الرواية الجديدة . وسنشير هنا إلى أهمها : صمويل بيكيت ، الآن روب جرييه ، ناثالي ساروت ، ميشيل بوتور ،

اعتبر القرن التاسع عشر عصر ازدهار الرواية في فرنسا وقد توالى فيها للدارس والتيارات : التيار الرومانسي ويمثله شعراء الرومانسية لامرتين ، فينيي ، هوجو وكتاب مثل جورج صاند وبانجمان كونستان . ثم تيار الواقعية الذي بدأ بتدال وتاك مع بلزاك وفلوبير . وبلته المدرسة الطبيعية وعلى رأسها إميل زولا . أرسى هؤلاء الكتاب قواعد الرواية كجنس أدبي متميز على اختلاف أشكالها . وكانوا يغيصون في النفس البشرية محللين أدق خلجاتها كما صوروا الحياة الاجتماعية والسياسية في فرنسا والصراعات الفكرية السائدة في عصرهم . ومع بداية القرن العشرين استمرت الرواية الفرنسية تعطى ثمارها وتطور من أشكالها وبرزت ، في الأدب العالمي ، أسماء بروسست ، جيد ، موريك ، مالرو ، سارتر ، كامو .. وقد وجد القارئ في رواياتهم ، بجانب التحليل النفسي المتعمق ، التعبير عن كل أزمت هذا العصر الذي تصدعت فيه الأبنية الثقافية والاجتماعية وانهارت القيم

مارجريت دورامى ، جان كيروز ، كلود سيمون . وكانت تجمعهم أهداف واحدة : التغيير والتجديد . فقد كشفوا في كل كتاباتهم النقدية عن ثورتهم على الرواية الفرنسية التقليدية بقوالها وأشكالها القديمة . وكان التجديد المنشور يشمل كل المستويات :

- فالكتاب الجدد يرفضون أولاً البناء التقليدي للرواية وتسلسلها الزمني الذي يتمشى مع أزمة تندلع في نفس الشخصية المحورية حتى انفراج الأزمة أو موت البطل . أصبح بناء الرواية « سيمفونية » بمعنى أن أجزاءها تتداخل مثل ثيمات السيمفونية ويتشابك فيها الماضي والحاضر والمستقبل في ضفيرة محكمة بحيث لا يعرف القارئ إلى أين تحمله الأحداث . وكثيراً ما يختلط عليه الأمر لأن الكاتب يتعمد أن يصحبه في هذا التيه ويتركه يتحسس طريقه وحده .

- والروائيون الجدد يرفضون إعطاء الأولوية للشخصيات في عالمهم - الذي ينقسم بالإنسانية ، بل يفضلون عليها « الأشياء » التي لها حضور مكثف ي فوق حضور الإنسان . ولأن هذه المدرسة تسمى نفسها « مدرسة النظرة » Ecole du Regard فإن الكتاب يصورون الأشياء تصويراً موضوعياً يكاد يكون فوتوغرافياً لا يفشل أدق التفاصيل . وعندما تطفئ الأشياء تبدو الشخصيات باهتة ، لاروح فيها . وكثيراً ما لا يهتم الكاتب بأن يعطى لها أسماء وللتعبير عن هذا الواقع الخالي من الانفعالات يتحتم أن يستخدم الروائي أسلوباً تقريبياً خالياً من أي نبض وأن يقتفى ، من اللغة ، الألفاظ البعيدة عن الأبهكال البلاغية وعن الصفات وعن الأفعال التي تنم عن المشاعر .

- وتحدث « الرواية الجديدة » انقلاباً في العلاقة بين القارئ والكتاب فيبعد أن كان القارئ يحاول أن يجد ذاته في شخصيات الرواية أصبح عليه - بعد أن فقدت هذه الشخصيات أهميتها - أن يجد ذاته في الروائي نفسه وأن يشاركه في عمله الإبداعي . ويقول روب جرييه في هذا الصدد : « يظن المؤلف اليوم حاجته الماسة لأن يشاركه القارئ مشاركة فعلية ، واعية وخلاقة . إنه يطلب منه أن يشارك في عملية الخلق ، أن يخترع بدوره العمل الأدبي والعالم وأن يتعلم ، هكذا ، أن يخترع حياته الخاصة » أما ميشيل بوتور M. Butor فيقول في كتابه النقدي « الرواية كبحث Le Roman Comme recherche » « إن الرواية الجديدة ليست نظرية ولكنها بحث ، فهي عملية تنقيب واستكشاف للمجهول .

- أما المستوى الأخير الذي شمله التجديد والتغيير فهو مستوى « الكتابة » فحركة « الرواية الجديدة » تعطى لها أهمية خاصة . بل إنها تعتبرها أهم من المضمون الذي تعبر عنه . وهذا ما يفسره الآن روب جرييه حين يكتب في دراسته النقدية « من أجل رواية جديدة » : « أن الكاتب في راسه جمل وأشكال هندسية ومفردات وبنيات نحوية ، تماماً كما يوجد في رأس الرسام خطوط واللوان . إن الذي يحدث في الكتاب يأتي فيما بعد وكان الكتابة نفسها هي التي ألهمته » . ويتضح لنا أن الكتابة ، في الرواية الجديدة ، لم تعد تخدم الموضوع كما هو الأمر في الرواية التقليدية ولكن الموضوع هو الذي يبرز الكتابة ويضفي عليها قيمة . فالكتابة أصبحت غاية في ذاتها ولم تعد مجرد وسيلة لإضفاء الجمال على المضمون . ولذلك يقرر جان ريكاردو Jean Ricardou أن الرواية « لم تعد كتابة مغامرة بل مغامرة كتابة »^(٢) وأصبحت هذه المغامرة شيئاً

اساسياً بل حيويًا بالنسبة لروائي مثل Butor الذي يعترف : « إنني اكتب لكي أعطى لحياتي عموداً فقرياً » . إن العلاقة بين كاتب « الرواية الجديدة » وكمالاته علاقة حميمة ففيها يجد دفء المنزل ودفء الرحم . فكمالاته ملاذه ، وهي حصنه الحصين . ولكل رواي طبعاً مفرداته المفضلة التي يكشف بواسطتها عن أعماق أعماقه وعليه دائماً - كما ينصح بوتور - أن يفك الكلمات القديمة التي تراكم عليها غبار الزمن كي تصبح مضيئة » .

بعد أن استعرضنا أهم سمات الرواية الجديدة في فرنسا نتوقف عند اثنين من كتاب هذه الحركة الأدبية : ميشيل بوتور وكلودسيمون .

وراء هذا الاختيار أن بوتور نال في عام ١٩٥٧ عن رواية التحول La Modification جائزة ونودوه Renandot (وهي من كبرى الجوائز الأدبية في فرنسا) واعتبر هذا اعترافاً بمكانة الرواية الجديدة آنذاك وتكريماً للروائيين الجدد وتوثيقاً لجهودهم في مجال الرواية . أما كلودسيمون فقد نال جائزة نوبل عام ١٩٨٥ عن مجموعة أعماله الأدبية وذلك في فترة كانت « الرواية الجديدة » كحركة أدبية قد انفضت عنها قزاعاً فطورت اشكالها كي تسابير ذوق المتلقي . فاستحق سيمون الجائزة لمكانته كروائي عبر عن اشعار الإنسانية بأسلوب متميز .

١ - ميشيل بوتور والتحول La Modification

تكشف لنا هذه الرواية سمة أساسية من سمات « الرواية الجديدة » ألا وهي أهمية الكتابة التي تضافى جمالاً على موضوع ليس فيه أي جديد ، يقدم لنا الثالوث الشهير الزوج بين الزوجة والعشيق... ذلك بفخر بوتور أنه تمكن من اضافة « نور جديد ومبتكر » - على هذا

الموضوع العادي الأزلى وثمة ملاحظة أخرى تلفت نظر القارئ منذ السطور الأولى للرواية وهي أن بوتور يستخدم ضمير المخاطب موجهاً حديثه إلى بطل الرواية (الذي يبدو وكأنه يتحدث إلى نفسه في مونولوج طويل يستغرق الرواية كلها) وإلى القارئ معاً وهكذا يجد القارئ نفسه مطالباً بالمشاركة في العمل الإبداعي فقراءة رواية لم تعد محاولة هروب إلى عالم آخر ولكنها عملية بحث عن لغة جديدة ومشاركة للروائي .

تبدأ الرواية حين يستقبل البطل القطار من باريس متوجهاً إلى روما حيث تعيش عشيقته سيسيل كي يعود بها إلى باريس لتعيش بجانبه بعد أن وجد لها وظيفة جديدة هناك . ولكن خلال هذه الرحلة كلما اقترب من المكان من سيسيل الحبيبة وابتعد عن زوجته هنريت كلما اكتشف من خلال ذكرياته البعيدة مع المراتين أن قراره لم يعد صائباً فيتحول مشرور العودة سيسيل إلى باريس إلى قرار العودة إلى زوجته هنريت التي يتمنى أن يعود معها مرة أخرى إلى روما لزيارتها مثلما فعلاً في رحلة شهر العسل .. وهكذا فإن رحلة البطل ليون فلونوت من باريس إلى روما قد أوصلته في الحقيقة - في رحلته الداخلية وبفضل ذكرياته التي كانت تسيطر باستمرار على حاضره - إلى زوجته هنريت . فبينما كان القطار يتجه به إلى روما كانت تصله ذكرياته في طريق عكس ، طريق العودة إلى باريس إلى الزوجة والأولاد في ١٥ ميدان بانتيون حيث تنتظره المشاعر الدافئة ، مشاعر الأسرة . ولما كان هذا الموضوع عادياً جداً والقصة مستهلكة فنياً فقد قمنا بدراسة لما يميز هذه الرواية أي كتابة بوتور محاولين أن نكتشف كيف حدث هذا التحول في قرار البطل بطريقة تدريجية تكاد تكون غير ملموسة وذلك من خلال المفردات التي يستخدمها الروائي .

في الصفحات الأولى من الرواية ، أى عند مغادرة القطار مدينة باريس يؤكد البطل لنفسه وللقارئ معه (وهذا ما يوحى به استخدام ضمير المخاطب) أن هذه الرحلة إلى روما كانت ضرورية كي يستعيد شبابه ويتحرر من القيد التي تفرضها عليه زوجته وهو يقدم لنا صورتين للزوجة والعشيق : صورة قاتمة للزوجة في باريس مدينة الضباب والمطر ويشير إلى الزوجة « بالجنة » وصورة مضنية للعشيق في روما المتلألئة بالنور ويشير إليها « بالساحرة » فهي التي تمنحه الخلاص والقوة والهواء النقي الذي يفقده بجانب زوجته حيث يختنق كل يوم في نفق مظلم ...

ولكن قرار البطل بدأ يتحول بطريقة غير محسوسة وتحت تأثير ذكريات بعيدة . ففي الفصل الرابع من الرواية يتذكر عشيقته في موقف « عتاب وريبة واتهام » وكانت هذه المفردات تشير في بداية الرواية إلى الزوجة ماذا حدث إذن : هل تصبح سيسيل هنريette أخرى ؟ ويتساءل ليون بقلق بالغ : « هل ستأرجع منذ الآن بين هذين العتابين ، هذين الحقدنين ، هذين الاتهامين بالجن ؟ » (ص ١٠٥) لأول مرة نرى الزوجة والعشيق وقد توحد دورهما في حياة البطل وتحدث مشاعرهما تجاهه . لأول مرة يرى البطل بناء الخلاص الذي كان يحلم أن يجده بجانب العشيق وقد تصدع بعد أن ظهرت فيه الشروح بل يلجأ الروائي إلى استعارات طبية ترحى أن مرض الجذام قد بدأ يخرق علاقة البطل بعشيقته التي أصبحت « كجرح متلصق » .

وبعد أن كانت الرحلة قد بدأت والبطل كله ثقة في صواب قراره ويكلم تفاؤل وأمل في السعادة نجد أنه كلما اقترب القطار من روما ، أى من سيسيل اهتزت ثقته وزاد قلقه واستبدت به الظنون ... وتعود به الذاكرة إلى رحلة

سابقة مع سيسيل شعر خلالها أن العلاقة بينهما ، منذ ذلك الحين « بدأت تتفكك وتضمحل ، تتدهور » . ومنذ ذلك الحين بدأ الفراق بينهما فعلاً وإن كانا جالسين الواحد بجانب الآخر . إن الوداع بينهما استغرق طوال الرحلة : « كنتم تتركان أحد كما الآخر ببساطة ، بآلم كئيب يتمرق خيطاً خيطاً » ويدأ ليون وهو جالس بجوار سيسيل يشعر بأنه يفقدها بل أنه فقدوها فعلاً فهو بجانبها بيد أنه يشعر بالوحدة ، بل بالملنى . ولأول مرة يستخدم بولتور لفظ « جنة » مشيراً إلى الحبيبة هذه المرة . شعر البطل بالهبة التي بدأت تفرق بينه وبين الحبيبة سيسيل . و « التصول » الداخلي الذي بدأ يسيطر على نبضات يصاحبه « تحول » آخر يبدو على ملامح وجهه المجهد وفي عينيه الزائغتين و « كأن قد كبر أعواماً عديدة » هو الذي كان ينشد استعادة شبابه بجانب سيسيل التي ترمز إلى « الشباب الدائم » وكلما اقترب ليون من روما شعر أن مشروع العودة سيسيل للحياة بجانبه في باريس أصبح « مهلهلاً » بعد أن اكتشف فيه شروخاً وتمزقاً وهو يعانى من انهيار داخلي ويصل البطل إلى قرار جديد : لن يرى سيسيل عندما يصل إلى روما وسيترك للزمن مسئولية انتهاء علاقته بها .. لقد فهم أخيراً بعد طول تمحيص وبعد استعادة ذكرياته مع الزوجة والعشيق

الذكريات الطويلة والمرة على حد سواء - إن سيسيل مرتبطة في ذهنه وقلبه بروما فهي « وجهها وصوتها » ودعوتها « أى أنها مرتبطة بالمكان الذي تعيش فيه (٣) فاذا انتزعت من هذا المكان فقدت سحرها الأخاذ . ويقرر الراوى أن يكتب كتاباً يجد فيه الملاذ ومرقا الأمان ، يجد فيه الخلاص الذي تمتلئ الكتابة بالنسبة للروائيين الجدد ، فهم يحتمون في دفة الكلمات وكانهم عادوا إلى رحم الأم الدائمة .

ونتوقف عند أهم ما يميز كتابة **بوتور** هذه الجمل البالغة الطول التي تملأ أحياناً ثلاث صفحات (ص ٤١ - ٤٢ و ٤٣ من الرواية) والتي يمكن أن نطلق عليها « الجملة القصيدة » فهي تتميز بالشاعرية النابعة من الإيقاع والنبر . هذا الإيقاع ربما يتجم عن تكرار نفس الكلمة ويلتالي نفس اللفظة ... وأيضاً يتكرر نفس البناء اللغوي فيضفي على الجملة الموسيقى التي تميز الشعر . وعن شاعرية نثره الروائي يصرح **بوتور** الذي بدأ حياته الأدبية شاعراً أنه عندما بدأ يكتب رواياته ترك الشعر جانباً لأنه يؤمن « أن الرواية في أشكالها الرفيعة يمكنها أن تجمع كل ميراث الشعر القديم » . وهكذا أصبحت رواياته قصائد طويلة من الشعر البديع ...

٢ - كلود سيمون « روائي الذاكرة »

أطلق النقاد على **سيمون** « روائي الذاكرة » لأن الزمن له أهمية خاصة في عالمه الروائي ، فروايات **سيمون** مثل روايات **بروست** متجهة إلى الماضي الذي يستعيده الراوي وشخصياته بواسطة الذاكرة . ويقول **سيمون** : « في اللحظة الحاضرة أنا لا أرى شيئاً . كيف كانت الأمور لا علم لي بذلك . كنت هناك ولكن ... » وهكذا يعترف الروائي بأن الطريق المثلى للتعرف على العالم يعتمد أساساً على الذاكرة فالواقع لا يصل إلينا إلا بعد أن يصبح ماضياً عشناه لأن الحاضر لا يمكن الإحساس به فهو يجري بين أصابعنا كالماء والهواء . وثمة ملاحظة عن رواية **سيمون** « الهواء » فالروائي يعبر فيها عن وعي الإنسان بالزمن من خلال التغيرات المناخية التي يشعر بها . إن الهواء في هذه الرواية ليس عنصراً من عناصر الطبيعة فحسب ولكنه له حضور ، وهو يتدخل في سير الأحداث !

إن **كلود سيمون** هو الوحيد بين الروائيين الجدد الذي

لم يكتب كتابات نظرية يتحدث فيها عن مبادئه الفنية ، فهو يفضل أن يكشف لنا عن آرائه من خلال رواياته . فهو في رواية « قصة » يقارن بين تقنية الكتابة عنده وبين التقنية التي نجدها في الأفلام القديمة التي تقدم مجموعة حكايات لا تسلسل فيها وتبدو كأنها نتجت عن عملية « قص ولصق » وهذه التقنية هي الأنسب بالنسبة لروايات النجمة الأساسية فيها هي الزمن وما يفعله بالإنسان . إن جملة **كلود سيمون** باللغة الطول تملأ صفحات عديدة أحياناً لأنها تكشف لنا عن تحركات الذاكرة وتداعياتها .

وهي تتكون من حركات مختلفة وتشبيهات واستطرادات لأنه يقرب بين لحظات بعيدة من الزمن وأماكن متفرقة ... إن الروائي يقارن بين كتابة الرواية وبين فن الرسم لأنه يرى في الرسم الحديث « الفن الأكثر تحرراً بالنسبة لما يسمى الواقع » وهو يسعى في رواياته إلى أن يجعل من معطيات الذاكرة عناصر في الرسم وبالتالي تصبح الرواية بدلاً من فن الزمن فن المكان . إن الزمن عند **سيمون** ليس زمناً مطلقاً ، نظرياً . إن الروائي يعترف أنه « غير قادر على أن يخترع أي شيء » لذلك فالروائي الراوي يقدم لنا أحداثاً تاريخية مثل الحرب الأهلية الإسبانية في رواية « القصر » أو هزيمة فرنسا عام ١٩٤٠ في روايته الشهيرة « طريق فلندرا » . ويولي **سيمون** اهتماماً خاصاً « لمغامرة الكتابة » فيكشف لنا عن أفكاره حول مشكلات الإبداع في رواية « معركة فرسال » فالتكتابة بالنسبة له أيضاً طريق الخلاص والوسيلة التي يهزم بها الزمن أو يجد الزمن المفقود الذي كان يبحث عنه **بروست** ...

ونتوقف بين رواياته عند « قصة » التي نشرت عام ١٩٦٧ (أي عشر سنوات بعد « التحول » ل**بوتور**) ونجد

فهي الردود على الأسئلة التالية : من يرى ؟ من يتحدث ؟ وأخيراً من يكتب ؟ وقد تطورت في هذه الرواية العلاقة بين الراوى والشخصية . ويستخدم الراوى في « قصة » ضمير المتكلم وهو يحكى حكاية الشخصية في محاولة كتابية رواية تتكون من أحداث متشابهة ... الراوى ينقل إلينا يوماً من حياته يوماً مشحوناً بالأحداث العادية ولكنه في نفس الوقت يريد أن يوسع قصته حتى تشمل كل تحركات التاريخ الذي يجمع بين أزمنة وأماكن مختلفة ومتفرقة .

يجد الراوى في أحد أدراج حجرة والدته مجموعة من البطاقات البريدية والصور الفوتوغرافية والخطابات الخاصة بأمة منذ أيام خطبتها . وتبدأ عملية استعادة الماضي عن طريق الذاكرة حين يتأمل هذه الوثائق التي تعيد إلى ذهنه ووعي الزمن الغابر والأماكن المختلفة البعيدة التي التقطت فيها هذه الصور . إن البطاقات والصور تشير إلى زمن مزدوج : الزمن الذي كتبت فيه وأرسلت وقرأت والزمن الآخر الذي وجدت فيه بعد سنوات طوال فقرأت من جديد وأصبحت مادة للتأمل ثم لاستلهام الكتابة . فالروائي - الراوى يمزج لحظات هذا الماضي البعيد بلحظات الحاضر الذي يعيشه في إطار أربع وعشرين ساعة من حياته . ويشعر القارئ أن سيمون ، مثل ميشيل بوتور ، يجد في الكتابة ما أشار إليه الناقد الفرنسي الشهير رولان بارت « بعتة النص » Le Plaisir du texte لذلك يشاركهما القارئ متعة الكتابة والإيمان بسحر الكلمة ...

الهوامش

١ - الرواية الجديد Le Nouveau Roman من ٦

٢ - مشكلات الرواية الجديدة Problemes du Nouveau Roman من ١١١

بعد أن استعرضنا ملامح « الرواية الجديدة » في فرنسا وقدّمنا كاتبين من أبرز ممثلي هذه الحركة الأدبية ، ميشيل بوتور وكلود سيمون ، نريد في الخاتمة أن نتوقف عند دور القارئ الذي يطلب الروائيون الجدد مشاركته في العملية الإبداعية . من المؤكد أن هذا القارئ أحس بأهمية دوره وإن كان لم يشارك فعلاً في العملية الإبداعية إلا أنه تمكن من فرض ذوقه الأدبي وحسه الفني كمتلق على للتيارات الأدبية الفرنسية الحديثة .

إن استطلاعات الرأي التي تقوم بها المجالات الأدبية الفرنسية بين الحين والحين كشفت في نهاية الستينيات أن القارئ الفرنسي مل عالم الأشياء والأسلوب التقديرى الضال من الإنعلاعات وكشفت عن تغشش القراء إلى الشاعر الإنسانية وإلى دفة العلاقات الأسرية . وبمعل حدث تطورهام في الرواية الفرنسية الحديثة تلبية لرغبات المتلقى فنرى كتاباً ينتمون إلى حركة الرواية الجديدة يقدمون سيرتهم الذاتية مثل ناتالي ساروت في « طفولة » Enfance ومارجريت دوراس التي نالت جائزة جوتكور عن رواية العشيق L'Amour وهي قد استوحشتها من حياتها الشخصية ، وسوف نقوم بتقديمها في دراسة لاحقة . كما شعرنا بهذا التطور في الرواية الفرنسية حين حصل كلود سيمون على جائزة نوبل في عام ١٩٨٥ ليس فقط للشاعرية في كتابته وللمرعى العميق بالزمن في رواياته ولكن خاصة للبعد الإنساني الذي نجده في عالمه الروائي وهذا وحده يكفى للدلالة على المسافة التي قطعها من كان اسمهم في منتصف هذا القرن « الروائيون الجدد » ا

٣ - لبوتور كتاب شهر عوانته عبقريّة المكان Le Fieu du Lieu نشر في عام ١٩٥٨ أورد فيه فصلاً لمرى على فيها في شبابه كعديس

لغة فرنسية في مدينة النيا ، وهو يكشف فيه عن انبهاره بالجسارة المصرية القديمة .

ببلوغرافيا عن الرواية الجديدة عام ١٩٥٣

المحارات	Les gomme	روب جرييه
	Martireau	ناتالي ساروت
		١٩٥٤
ممر ميلانو	Passage de Milan	ميشيل بوتود
		١٩٥٥
البصام	Le Voyeur	روب جرييه
الرواية كبح	Le Roman comme Recherche	بوتود
		١٩٥٦
الجدول	L'Emploi du Temps	بوتود
	Conversation et sous conversation	ساروت
		١٩٥٧
الغيرة	Le Jealousie	روب جرييه
التحول	La Modification	بوتود
الهواء	Le Vent	كلود سيمون
		١٩٥٨
	Nouveau, Romantisme, Tragédie	روب جرييه
		١٩٥٩
القبة السماوية	Le Planetarium	ساروت
	Claude Simon	أعمال كلود سيمون
١٩٥٧	Le Vent	الهواء
١٩٥٨	L'Herbe	العشب
١٩٦٠	La Route des Flandres	طريق فلاندر
١٩٦٢	Le Palais	القصر
١٩٦٧	Histoire	تسعة
١٩٦٩	La Bataille de Pharsale	معركة فرسالة

الرواية الإنجليزية المعاصرة تفاصيل صغيرة من لوحة كبيرة

«شعب الشتاء» (١٩٦٣) ، «المؤمن القديم» (١٩٧٣) ، «الطريق الواطئ» (١٩٧٥) . وقصته الذي أعرض له هنا منشور في الجزء الثامن ، وعنوانه «الحاضر» من سلسلة «مرشد بليكان الجديد» إلى الأدب الإنجليزي ، بتحرير بيوريس فورد (سلسلة كتب بنجوين ١٩٨٣ ، طبعة ١٩٨٤) .



عندما يسترجع المرء اتساع أفق القصة الإنجليزية وتنوعها في السنوات الأولى من هذا القرن على أيدي كتاب من طبقة هنري جيمس ، جوزيف كونراد ، إ. م. فورستر ، د. ه. لورنس ، فرجينيا ولف ، جيمز جويس لا يملك إلا انتهاء إلى نتيجة مؤداها أنه قد حدث تدهور في مستوى الفن الروائي بعد رحيل هؤلاء الرواد . كان اتجاه الرواية الإنجليزية منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية شبيها باتجاه الشعر الإنجليزي في هذه الفترة ذاتها . تحول عن التيار الرئيسي للأدب الأوروبي وانكفاء

لا تطمح هذه المقالة إلى أن تقدم صورة مكتملة ، أو حتى قريبة من الاكتمال ، للرواية الإنجليزية المعاصرة . ذاك عبء لا ينهض به إلا سفر ضخيم ، بل أسفار^(١) إنما هي - كما يدل عنوانها - تفاصيل من كل أكبر ، تضاريس على وجه خريطة ، مجموعة خطوط واضواء وظلال من لوحة كبيرة . والمقالة عرض لفصل عنوانه «الرواية الإنجليزية بعد الحرب العالمية الثانية» من قلم الناقد المعاصر جلبرت فليس الذي عمل ، في وقت من الأوقات ، مخرجا في البرنامج الثالث بمحطة الإذاعة البريطانية (يعادل البرنامج الثاني عندنا) وكبير المعلمين في قسم التدريب بالإذاعة . واشتغل بتدريس الأدب الإنجليزي في عدد من كليات جامعتي كمبريدج وأوكسفورد . وهو حاليا كاتب ومحاضر وصاحب أحاديث إذاعية . له في النقد كتابان : «الرواية الروسية في القصة الإنجليزية» (١٩٥٦) ، «دراسة مسحبة للأدب الإنجليزي» (١٩٦٥) . وله ثمانى قصص متوسطة الطول أبرزها

ولكنهم لا يشتركون إلا في أقل القليل مع الفئات السابقة .
ولذلك تفصيل ما أجملناه ، مخصصين قسماً لكل من
هذه الفئات :

(١)

أول ما يلاحظ على مجموعة الكتاب الذين واصلوا
الكتابة بعد عقد الثلاثينيات أن غالبيتها وجدت عنتا
ومشقة في الانتقال إلى عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية ،
مثلاً وجدت عنتا ومشقة في ملاقة تحديات الجيل العظيم
الذي سبقها أو أعاصرها تقريباً : **لار لورنس** على التصوير
السكوني التقليدي للخصم ، **هاجمت فرجينيا ولف**
نمادية **أرنولد بنيت وهـ . ج . ويلز** وغالبهما حالات
الروح المعيبة . أو **غل جويس** في الابتكارات اللغوية
وتقنيات السرد . ويذا أن هؤلاء الرواد يشيرون جميعاً في
اتجاه مزيد من التجربة وكسر للقوالب القصصية
المألوفة . ومع مجيء عام ١٩٣٩ لاح أن رواية **جويس**
الأخيرة المسماة **ماتم فنجانز** (وليس «بقطة فنجانز» كما
تترجم أحياناً) كانت آخر ما يمكن أن ينتهي إليه هذا
التيار ، فقد جاءت بلغة جديدة ، مؤسسة على الإنجليزية .
ولكنها لم تكن النهاية ، كما تشهد أعمال **صمويل بيكيت**
الذي سار في ذات الاتجاه . بيد أن أغلب كتاب ما بعد
الحرب ارتدوا إلى الموصفات الأساسية لفن العقل
التقليدي ، ولم يبدؤوا في النظر إليها بعين الشك إلا بعد
فترة من الزمن .

ف نجد مثلاً **أولدس هكسلي** يواصل الكتابة متخصصاً
في رواية الأفكار والنقاش ومحاولة استشراف المستقبل .
إنه يُخرج «القرود والجوهر» في ١٩٤٩ متخيلاً كاليفورنيا
بعد حرب نووية ، لا يبقى فيها من الحضارة الإنسانية إلا
القيح ، والمحرمات ، وعبادة الشر . والقسم الأول من
روايته المسماة «جزيرة» (١٩٦٢) يصور يوتوبيا حقيقية ،

على الاهتمامات المحلية وحس الانزمام . من الحق أنه قد
تخلل ذلك لحظات من الاحتجاج والتحدى والأمانة
والبصيرة ، فضلاً عن كثرة أصحاب المواهب الأصيلة ،
ولكننا قلما نجد رؤياً موحدة لدى أي كاتب أو رسوخ
الانجاز الذي ينبع من مثل هذه الرؤيا . من المشكوك فيه
مثلاً ، أن تكون قد ظهرت أي رواية إنجليزية تصامت
«**دكتور زيفاجو**» لـ **بوريس باسترنك** (ظهرت ترجمتها
الإنجليزية في ١٩٥٧) أو رواية **الكزنجر سولز** لنفسين
«عبر السرطان» (ظهرت ترجمتها الإنجليزية في ١٩٧٢)
لا من حيث عمق الخيوط ولا من حيث قوة الخيال
الإبداعي (رغم أن هاتين الروايتين أدنى مستوى من
الرواية الروسية العظيمة في القرن التاسع عشر) ومع ذلك
فعل الرغم من وجود نظرات تشاؤمية إلى مستقبل الرواية
الإنجليزية ، لا يمكن القول إنها ماتت .

من الممكن ، على سبيل التبسيط ، أن نقسم الروائيين
الإنجليز المعاصرين إلى ست فئات :

(١) من بقوا بعد عقد الثلاثينيات ، أي الكتاب الذين
كانوا في بؤرة الاهتمام النقدي في سنوات ما بين الحربين
١٩١٨ - ١٩٣٩ .
(٢) رواة كانوا يكتبون في تلك الفترة ذاتها ولكنهم
لم يفضحوا أو يتلقوا اعتراكاً كاملاً بهم إلا بعد الحرب
العالمية الثانية .

(٣) «الشبيبة الغاضبة» كما دُعيَت أو من يرتبطون بها
خيلاً أو مدخلاً .

(٤) مجموعة نساء كاتبات يتناولن في مدى القترابهن
من الحركة النسوانية .

(٥) مجموعة كتاب معادين للإمبريالية أو على الأقل
يتمتعون إلى عصر ما بعد الإمبريالية .

(٦) بضعة كتاب علاصيتهم في الفترة التي تتناولها

عدوا لدودا لما يسميه «الجنس في الملح» (١) أو تقدم سلوكا جنسيا لا صلة له بالحب بأي معنى ذي دلالة لهذه الكلمة . وإلى حد ما ربما كان هذا أمرا مقصودا حيث أن الإسكندرية ذاتها هي الشخصية الأساسية في الرباعية . فعلى الاسكندرية يفتقد دريكل ثروات أسطوريه الشاعرى ، مستثيرا منظرها الغريبة ، أصواتها وروائحها ، بهامها واضمحلالها ، ثقافتها العالمية الموهن متصددة الالسن . ورغم أنه يسرف في استخدام هذا الأسلوب الزخرفى (كما اعترف هو ذاته) فقد كان هدفه هو أن يوحي بأن خلق الإنسان وسلوكه إنما يتحكم فيها إلى حد كبير جو المكان الذى يتحرك فيه هكذا يقول بيرس وأردن في رواية «بالغاز» (١٩٥٦) :

«إن نظرتنا إلى الواقع مشربطة بوشعنة قذرة المكان والزمان - وليس بشخصيات كما نحب أن نؤمن .. وعلى هذا فإن كل تفسير للواقع مؤسس على وضع فريد » .

قد لا يكون هذا وصفا ملهما للسلوك الإنسانى ولكنه يوصى إلى أحد أوجه رباعية الإسكندرية ذات التشويق من حيث علاقتها بمشكلة تصوير الواقع في القصة . وفي مقابلة إذاعية أجريت معه قال دريكل إن هدفه أن يثير في نفس القارئ أسئلة من نوع: «ما الواقع ؟» و «أتظن أن الشخصية الإنسانية وهم ؟» ربما كان هذا أحد الأسباب التى جعلت «الرباعية» تنجح في أوروبا أكثر مما نجحت في بريطانيا . فالأوروبيون أكثر ميلا إلى هذه الأسئلة الميتافيزيقية من الإنجليز ذوي الفزعة التجريبية . ومن أسباب رواج الرباعية في أوروبا أيضا دينها الواضح لكتاب من قبل يروست ، وروبرت موزيل ، وتوماس مان .

(٣)

وماذا عن «الشبية الغامضة» ؟ لقد راج هذا الاسم في الخمسينيات وصفا لأعمال جون وين ، وجون

الحياة الصالحه فيها وجود ، ولكن لا يلبث أن يقضى عليها ديكتاتور مادي فقط . بيد أن رواياته المكتوبة في الثلاثينيات - وأهمها «عالم جميل طريف» (١٩٣٢) - تظل أكثر حيوية من رواياته اللاحقة ، وذلك إلى حد كبير لأنها تتنجح في اقتناص جزء - مهما يكن سلبيا أو هداما - من روح العصر .

(٢)

من بين الروائيين الذين لمع نجمهم بعد الحرب العالمية الثانية لورنس دريل الذى نشر روايتين قبل الحرب وعديدا من الروايات بعدها . وعلى «رباعية الإسكندرية» (١٩٥٧ - ١٩٦٠) تقوم شهرته (٢) . إن القصة التى ترويحها هذه الروايات الأربع كثيرا ما تنجس إلى الميلودرامية والإيرويريقية ، وبحبكها أشد تعقيدا من أن يمكن تلخيصها هنا . بيد أن حبكة الرباعية ليست بأهم ما فيها . وكذلك شأن رسم الشخصيات من حيث هو كذلك فالشخصيات الرئيسية ، في أغلب الأحوال ، تظل سطوحا فارغة ينقش المؤلف عليها - بوفرة زخرفية - كل أنواع الإيماءات والعادات والأقوال ، ولكنها لا تغدو مخطوقات ثلاثية الأبعاد قط . وشدة أيضا فجوة لافتة بين الأفكار اللامعة التى تنطق بها الشخصيات وسلوكها الإنسانى الفعلى . إن دريل يصف بطله بيرس وأردن مثلا بأنه «روائى عظيم» ولكن ليس في سلوك بيرس وأردن ، كما يتجلى عبر صفحات الرواية ، ما يعزز هذا الرأى أو يقنعنا بأنه يملك مؤهلات الروائى من موهبة ودربة واستجابة لمؤثرات الحياة وبشخصية . ورغم أن حلقات «الرباعية» تدعى أنها تحليل لـ «الحب العصري» لا يملك القارئ إلا أن يتساءل : ترى أين العلاقات البشرية العميقة التى يمكن أن تعزز مثل هذا الادعاء ؟ إنها لا تعدو أن تقدم إيرويريقيات حاذقة مستخفية تنتهي إلى الملح (كان لورنس

بلومزبرى النخبوية التى يمثلها ليونارد ولف وزيجته
 فرجينيا ، وكلايف بل ، وروجر فرى ، وفورستر ،
 وعالم الاقتصاد كينيز ، والفيلسوف جورج مور ،
 وبرتولد رسل ، وعشيقته ليدى أولتين موريل ، وإلى حد
 ما (وعن مبدعة) إليوت . كانت هذه النخبة ليبرالية
 المنزع ، هيومانيتية التفكير ، لا البرية العفيدة ، متحررة
 فكرا وسلوكا ، معادية لقيم العصر الفيكتوري ومثل
 الإمبريالية . وقد تعثرت قيمها فى مجلة «هورايزون»
 (الأفق) التى كان يحررها سيريل كونوج .

وتظل رواية «جيم المحفوظ» لكنجزى إيمس أبلغ تعبير
 عن احتجاج الشبيبة الغاضبة . فهى تقضح ، على نحو
 حى فعال ، نقاق الحياة الأكاديمية ، وما تحفل به من
 مظاهر التكلف والادعاء ، وسطحية الثقافة. ثمة مشاهد
 مضحكة على نحو صاحب كالألمسية الموسيقية التى
 ينظمها البروفيسور ولس ، والمحاضرة العامة التى يلقيها
 جيم ديكسون بطل الرواية من «انجلترا الطروب» وقد
 مضى إيميس يستكشف المزيد من مظاهر الحذقة
 والجمالية الفارغة فى رواياته التالية ذلك الشعور غير المؤكد
 (١٩٥٥) وتعجبى الأحوال هنا (١٩٥٨) .

بديهى أنه كان ثمة تنويعات أخرى ، من جانب كتاب
 آخرين ، على هذه الموضوعات ذاتها . ففى رواية جون
 وين المسماة هبوط سريع مثلا (نشرت فى ١٩٥٤ ، قبل
 نشر «جيم المحفوظ» بأشهر قلائل نجد بطلا أشبه بما
 نجده فى روايات الشطار أو العيارين (بيكارسك) هو
 تشارلز لوملى يرغب ، فى آن واحد فى أن يقف خارج حظيرة
 المجتمع وأن يجد له مكانا فيه . شريطة ألا يستتبع ذلك
 التزامات أو ارتباطات ، ويتأمل فى ختام الرواية :

أوزبورن ، وجون برين ، وآلان سليتو ، وديفيد
 ستورى ، وكنجزى إيمس . كان هؤلاء الكتاب منالأوا
 اطفالا فى فترة ما بين الحربين ، ولقد اختاروا حين
 نضجوا . أن يتحركوا فى نطاق ضيق ، وأن يُلزموا
 مطامحهم الفنية حدا لا تتعداه . نعتت عبارة الشبيبة
 الغاضبة علما عليهم بعد ظهور مسرحية اندموزن
 «انظر وراءك غاضبا» على «مسرح البلاط الملكي» فى مايو
 ١٩٥٦ ، ومع ذلك لم يدعوا قط انهم يشكلون مدرسة
 واحدة . لكنهم كانوا يشتركون ، إلى حد كبير ، فى اتجاه
 ذهنى يعينه فى تلك المرحلة من مراحل تطوّرهم الفردى .

لم يكن غضبهم من النوع الذى فتره باسم د . هـ .
 لورنس ، أو رندام لويس فى قرننا ، أو كغضب سوفت
 ويوب فى القرن الثامن عشر ، أو كغضب توماس ناش فى
 العصر الإليزابيثى . ذلك أن ما يتجلى فى غضب هؤلاء
 الخمسة إما أن يكون إطارا مرجعيا أخلاقيا يؤمن به
 الكافة - ومن ضمنهم الكاتب - أو هو خلفية مجتمع أو
 ثقافة تمتلك نظرة موحدة ، عموما ، إلى الأشياء ودينامية
 إيجابية . كان احتجاج «الشبيبة الغاضبة» أقل حرارة
 ونحما ، أقرب إلى الانشقاق أو تذمر المتذمرين . إنه
 احتجاج اجتماعى جزئيا ، وثقافى جزئيا ، فأغلب أعضاء
 هذه الشبيبة كانوا أحدث سنا من أن يشتركوا فعليا فى
 الحرب العالمية الثانية ، ولم يكن لديهم استعداد لتجديد
 أسطورة الحرب التى تقضى بها من يكبرونهم سناً . وكان
 أغلبهم يؤيد ، على نحو فاتر ، حزب العمال الذى تلقوا
 تعليمهم فى ظل إصلاحات حكومته ، كان كثير منهم ينتمى
 إلى الطبقة الوسطى أو الشريحة الدنيا منها . وقد عمل
 بعضهم - وين ، إيمس ، إنرايت - بالتدريس الجامعى .
 لم يكن غضبهم منصبا على من بقوا بعد عقد الثلاثينيات
 قدر ما انصب على «المؤسسة الثقافية» على ثقافة

وننتقل إلى النساء الكاتبات - ميريل سبارك ،
مرجريت درابل ، دوريس ليسنج ، وغيرهن - فننتوقف عند
الأولى . إن الواقعية في نظرها ناعمة بقدر ما تُمكنها من نقل
انشغالاتها الأساسية تقول :

«لست ادعى أن رواياتي تمثل الحقيقة ، وإنما هي
توايف خيالي ينبثق منه نوع من الحقيقة . وأذكر نفسي على
وجه التحديد بأن ما أكتبه توليف خيالي لأنني مهتمة
بالحقيقة - الحقيقة المطلقة»

يتسم أسلوب ميريل سبارك بالإيجاز والدقة . ورغم أن
أغلب بطولاتها إناث فإنها لا تلتصقن بأي تعاطف خاص .
إنها تُنظر بعين الريبة إلى دوافع كل شخصياتها
وسلوكلهم . عندها أن أغلب الناس يعيشون حيوات ملؤما
خداع النفس والمراوغة والأكاذيب . ومن هنا كانت
رواياتها تزخر بمن يستغلون غيرهم . من المدرسين
وصانعي الأفلام إلى المبتزين والمحاليين كما تزخر بالآلات
التصويرية وأشرطة التسجيل وغير ذلك من الوسائل الآلية ،
وهي عناصر تؤكد بذاتها ، الطبيعة التلفيقية لقسم كبير من
خبرة الإنسان الحديث . يدعي أن كل الكتابات الكاثوليك
يؤمنون ، بدرجته أو بأخرى ، أن «واقع» أفعال
شخصياتهم أمر مشكوك فيه وذلك انطلاقاً من إيمانهم بأن
كل الكائنات الإنسانية تعمل في نطاق واقع أعظم تناضل
من أجل الارتقاء إلى سدته أو (وهو الأغلب) تتصرف منه ،
ونتائج ذلك إما أن تكون مضحكة أو مأسوية . أو فلننقل إن
نظرة ميتافيزيقية إلى الكون تزود هؤلاء الكتاب ببطان
مرجعي يؤكد بدوره - مهما يكن نوع الرواية التي
يكتبونها - خطاً مركزياً أساسياً كامناً وراء الكتاب ، ولا يهتز

في رواية جون ميرين المسماة غرفة عند القمة (١٩٥٧)
يقدم المؤلف بطله (ربما كانت عبارة : البطل الضد أكثر
انطباقاً على هذه الروايات) جولامبتون على أنه نتاج نمط
للثورة الاقتصادية والاجتماعية التي أحدثها ظهور دولة
الرخاء في إنجلترا بعد الحرب . إنها ثورة تتيح فرصاً
للترقى ، ولكنها لا تقدم أي دينامية سياسية حقيقية ،
ولا حوافز تتجاوز الحافز المادي . ورغم ما يشرب الرواية
من نزوع إلى الإثارة والإسراف في العاطفية ، فقد جسدت
ما دعاه الناقد المعاصر وتشارد هوجارت صاحب كتاب
«فوائد التعليم» - وهو من الكتب المفتاحية لتلك الفترة

شأنه في ذلك شأن «اللا متقمي» لكونين ولسون -
«البربرية اللامعة» للعصر ومع ذلك نجح برين في تصوير
ذلك اللب الصغير من الحساسيات الأخلاقية الذي مازال
كامناً وراء قسوة بطله وسعيه ، غير راحم ، إلى تحقيق
أهدافه . مهما يكن من أمر فإن أكثر هؤلاء الأبطال -
الضد اكتمالا هو آرثر سينتون ، عامل المصنع في رواية
آلان سيليفسوالمسماة «ليلة السبت وهباج الأحد»
(١٩٥٨) يدرك هذا البطل أن منافع العثور على وظيفة

منافع جزئية ومهددة بالخطر في آن ويهطن إلى وجود رفقة -
لا تحتاج إلى الإفصاح بالكلمات - بينه وبين زملائه من
العمال ، إن مصالحهم تقف ضد عدم مجهول : ربما كان
أصحاب العمل أو الدولة ، ويدرك على نحوهم أن الأمور
ليست على ما يرام لا في المجتمع الذي يعيش فيه ولا في
القيم الشخصية التي يعيش بها .

وعلى ذلك يمكنهم أن ينغمسوا في كل أنواع الألعاب البنائية واللغوية دون أن يفقدوا صلتهم بالواقع الوحيد الذي هو في نظرهم الأمر المهم .

وميريل سبارك ، في كل رواياتها ، على ذكر من هذا الإطار المرجعي الكاثوليكي في روايتها المسماة «بوابة ماندليوم» (١٩٦٤) ثمة إشارة مباشرة إلى «عملية فوق طبيعية تجري تحت السطح وداخل قوام كل الأشياء» وتتضح آثار هذا الاعتقاد أكثر ما تتضح في أعمالها التي توحي ، على نحو هادئ خال من الانفصال ، بما فوق الطبيعية إن العجائز في رواية «تذكر الموت» (١٩٥٩) ، مثلا ، يتلقون مكالمات تليفونية غامضة تحذرهم من موت مقبل وفي زهرة عمر الأنسة جان برودي (١٩٦١) تمارس البطلة وهي مدرسة - أشرأ غامضا في تلاميذها ، وهكذا .. كذلك يتجلى هذا الاعتقاد في تناولها للبشر . ففي رواية «فتيات رقيقات الحال» (١٩٦٣) حيث الأحداث تدور في ناي ، وثمة قبيلة لا تنفجر في المدينة - نجد أن سليلنا الشريرة لا تقل أهمية ، في إطار التصميم الإلهي للكون ، عن جوانا الفاضلة . وفي سائر رواياتها يسوى البشر . بسأعالمهم أغراض الله . والأحداث ، في كل الأحوال عشوائية ، بل تحكيمة ، تابعة للدراما الروحية التي تجري تحت السطح . ولأننا نعد إلى التحليل النفسي للحيات الداخلية لشخصياتها ، وإنما ننقل كل شيء ، من الناحية الفعلية ، من طريق الصدث والحوار مع حد أدنى من التعليق والانفعال . وروايتها المسماة «معد السائق» (١٩٧٠) تكشف عن العالم الخارجي في أكثر أوجهه وحشة . ففي هذه الرواية نجد ليز - وهي بلا أيوين ولا أطفال ولا زوج ولا عشيق - تستحوذ عليها ، على نحو عضابي ، الأشكال الخارجية وأنماط السلوك ، وتقود

سيارتها لكي تلتقي برجل تعلم انه سيقتلها . يدهي أن الهدف الكامن وراء الرواية هو الكشف عن الوحشة التي تحف حياة يتحكم فيها ، كلب ، التشبث بالعالم الخارجي ، على حساب عالم الوجدان والفكر الداخلي . وقرب نهاية الرواية تسمح ميريل سبارك لنفسها بأن تستخدم كلمات «الخوف والشفقة الشفقة والخوف» . ولكن هذه هي الحالة الوحيدة التي تنقسم فيها المؤلفة على الكتاب . ففينا عدا ذلك نجد ان ليز هي - إذا جاز القول - مؤلفة نصها الخاص . واضح أن ميريل سبارك قد أنتجت بنية أعمال على درجة عالية من الأصالة . ومع ذلك لا تتمتع إلا بالقليل من الصلاة . أو الدفاء أو المحتوى الأخلاقي الكامن . ويبدو أشخاصها - بدنيا وروحيا - كمن يعانون من فقر الدم ، على حين أن هدوها وكبحها جماع نفسها ، في فعل الكتابة ، كثيرا ما يولدان شعورا بأنها متباعدة عن شخصياتها مزدية لها . ومن العسير أن يفهم المرء كيف يرى بعض النقاد صلة بين أعمال ميريل سبارك والفولكلور والقصص الخيالية والأساطير ، فهذه كلها ذات قوة نابعة من موروثات إيجابية ، من مطاعم أو حقائق نفسية . إن العنصر الغائتازي في عملها ريف ممتع ، ولكن المرء لا يملك أحيانا أن يتساءل : ما محصلة مكوناته ، ومع تحدث ؟ حتى ولو كان ذلك انعكاسا للخواء الروحي للمجتمع الحديث .

(٥)

وبما كان من النتائج الإيجابية لحرب السويس . العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ أن أتجه عدد من الروائيين إلى استكشاف ماضي بريطانيا الامبراطورية ، في الهند بخاصة ومن أبرز كتاب عصر ما بعد الإمبريالية يول سكوت . كتب سكوت « رباعية الزجاج » (١٩٦٦ -

١٩٧٥) فضلا عن تذييل محرق للمشاعر لها تحت عنوان « النقاء » (١٩٧٧) والرواية الأولى في هذه الرباعية « جوهرة التاج » (١٩٦٦) محورها اغتصاب فتاة تدعى دافنى مانريز من الملم أن يذكرنا هذا برواية إ. م. فورستر «طريق إلى الهند» (١٩٢٤) حيث تتوهم فتاة إنجليزية في زيارة الهند هي الأنسة اديل كوستيد أن طبيباً هندياً الدكتور عزيز حاول اغتصابها داخل كهوف هالامار القديمة ، فتثور لذلك ثائرة الجالية البريطانية في الإقليم ، وتزداد العلاقة بين المستعمر البريطاني والأهالي توتراً وتكرراً ، ولكن ثمة فروق كبرى بين الروائيتين . لدى فورستر نجد أن النقذات الليبرالية الإنسانية النزعة لمسلك البريطانيين في الهند انما تندرج في سياق ثقة بقيم الامبراطورية البريطانية وهي ثقة مازالت راسخة لم يعتورها اهتزاز يذكر بعداً . أما رباعية سكوت فتدور حول الامبراطورية في طور الاضمحلال والسقوط مما يستتبع مجموعة جديدة كلية ، من الدوافع ويرد الفعل السياسية والاجتماعية والنفسية . وفي الوقت ذاته تكمن القضية العرقية في لب العمل بأكمله (وجد النقاد الهنود سكوت ، من هذه الزاوية ، أكثر الكتاب البريطانيين الذين كتبوا عن الهند امانة) وبناء الرباعية ليس تقليدياً ، خاصةً من حيث تناولها للزمن ، إنها تتكون من حوالى ثمانمائة ألف كلمة ، ولكن الرقعة الزمنية التي تغطيها لا تتعدى خمس سنوات : من ١٩٤٢ إلى ١٩٤٧ وهو عام انسحاب إنجلترا من الهند ، وحصولها على الاستقلال ، وانقسامها إلى دولتي الهند وباكستان كذلك ليست هذه الروايات متتالية قصصية بالمعنى التقليدي لهذه الكلمات ، وتقدمها لا يقوم على أطراف زمني ، فسكوت يتحرك إلى الوراء وإلى الأمام في الزمن وينتقل من ضمير التكمك إلى ضمير الغائب ، مستخدماً عدداً كبيراً من الرواة البريطانيين والهنود ،

مقدماً الأحداث الرئيسية ، وخاصةً فعل الاغتصاب (وهو بمثابة اللحن الدال المتردد في جنابات العمل) المرة ثلث المرة ، من زاوية النظر هذه ثم من تلك وعند نهاية الرباعية يقع كل شيء في مكانه من المنظور التاريخي ، وتتدلع أحداث العنف بين الطوائف المحلية ، ويقتل ركاب قطار ، وإن كان البريطانيون منهم لا يصيبهم ضرر ، لا لأن القتلته يحترمونهم وإنما لأنهم لم يعرذوا ذرى أهمية بعد .

وثمة روايتي آخر يكتب عن الهند هـ. ج. هاريل صاحب « حصار كرشناپور » التي تقع أيضاً في ماض تاريخي . وإن تكن عن لحظة أزمة أخرى من لحظات الحكم البريطاني الهند ، هي ثورة الهنود (يسمونها الإنجليز ثمردا) عام ١٨٥٧ . من الممكن أن تُقرأ الرواية على أحد المستويات على أنها قصة مغامرات فيكتورية ولأول وهلة يلوح نمط القصة فيها والعيان تقليدياً ، يكاد ينتمي إلى مواضع الماضي إن التفاصيل التاريخية والاجتماعية - النفس ، والموضوعات ، والكتب وآداب السلوك ، وما أشبه . مُقدمة على نحو دقيق ، بعد بحث ودراسة . واللغة والصورتان ، بعامية ، إلى الفترة الموصوفة : ولكن هذا كله محسوب بدقة . وفي ملحوظة على رواية (سبق له ، هي رواية «منابع» (١٩٧٠) ومسرحها إيرلندا أثناء فضائها في الفترة ١٩١٩ - ١٩٢١ من أجل الاستقلال عن إنجلترا ، شرح هدفه بعبارات يمكن أن تنطبق على «حصار كرشناپور» (وكذلك على روايته التالية ، «قبضة سنغافورة» (١٩٧٨) وذلك حين قال :

«كان هدياً أن أقدم النفس وهم «يعانون» التاريخ . إذا كان في أن استعير عبارة من سارتر .. إن ما أدبت أن اصنعه هو أن استخدم هذه الفترة من الزمن على سبيل الاستعارة للحديث عن اليوم»

ومعنى ذلك أن **فاولز** كان ، في هذه الروايات ، على وعى بمتطلبات التاريخ ، وبوجود واقع مشترك بين الماضي والحاضر ، وبالطبيعة التقليدية (أو القائمة على مواضع) لصنع القصص .

(٦)

وأخيراً ثمة الكتاب **الذهن لا يدرجون في أي من الفئات السالفة** ، ومن أمثلتهم : **ديفيد لودج** ، **ب . س . جونسون** ، **انطونى بيرجس** ، **جون فاولز** .

تكشف روايات **جون فاولز** عن براعة تقنية شائقة . فاولام « **مقتنى الفراشات** » (١٩٦٠) قصة مروعة عن فتاة يخطفها شاب ، وقصتها مقدمة جزئياً من خلال يوميات تكتبها الضحية ، وتشمل أيضاً على أجزاء حوارية . أما رواية « **المجرى** » (١٩٦٤) ، صدرت منها طبعة منقحة في ١٩٧٧ فهي إلى حد ما لعبة أدبية منمقة يلعب فيها المؤلف دور محرك الدمي (العرائش) ورواية « **دانييل مارتن** » (١٩٧٧) تتلoup بين السرد على لسان المتكلم **وضمير الغائب** ، مع نقلات في زمن الفعل ، وأجزاء كتبتها جنى ، عشيقه **دانييل** الشاب التي تركها في كاليبورنيا . ولكن رواية « **صدقية الملازم الفرنسي** » (١٩٦٩) هي الرواية التي أصابت أكبر قدر من النجاح . إن هيكلتها الأساسية ، قصة الحب بين **شاول وسارة** - مكتوبة بأسلوب رواية القرن التاسع عشر التقليدية حيث رسم الشخصيات وتقديم المشاهد يتسمان بالصلافة والتحدد مع تفاصيل معاصرة استخرجها الكاتب من ثنانيا بحث مفصل دقيق . ثمة ، مثلاً ، المقطعات التي تنصدر كل فصل (من **تسون** وغيره) ولأول وهلة تعزز هذه المقطعات الإيهام بجو القرن التاسع عشر ولكن معاً له دلالة أنها ليست مأخوذة من الأعمال التي تمثل نقمة العصر

الفيكترى في ذاته وإنما من الأعمال التي تلقى ، بطريقة أو بأخرى ، ظلالاً من الشك على إنجاز العصر . ثم فجأة ، عند نهاية الفصل الثاني عشر ، يبدأ **فاولز** في النزول عن منصته الفيكترية لكي يتساءل : من تكون **سارة** ؟ من أي ظلال جاءت ؟ ثم يبدأ الفصل التالي بقوله :

« لا أدري - فهذه القصة التي أرويها خيال كلها . إن هذه الشخصيات التي اخلقها لم توجد قط خارج عقلي . ولئن كنت قد ظلت انتظر حتى الآن بأنى أعرف عقول شخصياتي وأخفى أفكارها فإنما ذلك لأنى أكتب في إطار مواصفات كانت مقبولة من الكافة في زمن قصتي : إن الروائي يقف بالقرب من الله ، إنه يعرف كل شيء ولكنه يحاول أن يظهر بمعرفة كل شيء لكنى أعيش في عصر **آلان روب . جرييه ورولان بارت** »

ومن هذه النقطة فصاعداً يبدأ المؤلف في الترحم على كتابه إنه في إحدى الحالات يظهر في هيئة رجل ملتحج يجلس في مواجهة **شارل** في ديوان قطار . واحد الفصول هو ، من الناحية الفعلية ، مقالة منفصلة ، موضوعها أساساً الجنس في العصر الفيكترى ، وقد كُتب على ضوء كل استبصارات عصر ما بعد فرويد وإن كان يوجه النظر أيضاً إلى ما فقدناه ، في غمرة أخلاقيتنا الجنسية الحديثة المتحصرة ، كما يوجه النظر إلى ما كسبناه ولا تلبث شخصيات وقائع تاريخية أن تدخل القصة مباشرة عندما يعيد **شاول** اكتشاف **سارة** وهي تعيش مع آل **رويتي** (الشاعر والمصور البريطاني ، الإيطالي الأصل ، **دانتى جابريل روزتي** من جماعة ما قبل رفايللو) في البيت الذي كانوا يعيشون فيه فعلاً بضاحية تشلسي في لندن . أما عن ترحم المؤلف على عمله فليس في ذلك ما هو جديد . لقد لام **هنري جيمز** ، مثلاً ، **انطونى ترولوب** الروائي

الفكتوري لأنه كان يُذكر قارئه ، المرة تلو المرة ، بأن القصة التي يرويها مجرد إيهام ، وذلك بدلا من أن يجعل الإيهام إلى حقيقة مقنعة . ولكن فلانز يعمد ، عن قصد ، إلى هذا الإجراء - تذكرة القارئ بأن عمله مجرد توكيف خيالي - وثمة مثال صارخ لذلك في الفصلين الأخيرين من الرواية حيث ينهيها نهاية فيكتورية رومانتيكية مُرضية ، ثم يقدم نهاية بديلة أقرب إلى ما نتوقعه في عصرنا .

إن ما فعله فلانز في رواية « صديقة الملازم الفرنسي » إنما هو خليط من نص بعد - وجودي ، يساهل ذاته ، وينتسب إلى عقد الستينيات ، ونص تقليدي ينتمي إلى مائة سنة خلت ، ورغم هذا البرنامج الطموح تظل الرواية ممتعة ، عند القراءة ، تحمل القارئ على تيارها نحو النهاية التي يؤثرها بحبه . ومعنى هذا أن الرواية تعمل على مستويين مختلفين تماما ، أحدهما يتوصل إلى القارئ العام والآخر إلى المهتم بالقضايا المعرفية المتنوعة المرتبطة بطبيعة «التوكيف الخيالي» هكذا يتوصل فلانز إلى نوع من الحوصل الواسع حتى ليمساحل الموه : أي يمكن أن تتطور

هوامش :

(١) لابد للباحث في هذا المبحث من أن يسجل دية للدكتور **مسيح عوض** ، صاحب الكتاب الرائد ، (والوحيد من نوعه حتى الآن في المكتبة العربية) : دراسات تمهيدية في الرواية الإنجليزية (دار الطليق ، القاهرة ، د. ت.) . وهو يتكون من مقدمة وأربعة فصول :

الرواية الاجتماعية : للورد س. ب. **سبنو** - **تجسس** **ديلسون** رواية الجيل للسمى بالشباب الغاضب : **جون وين** .
الرواية الرمزية : **فريس ميردوك** - **وليم جولدنج** .
الرواية التجريبية : **لورنس ديريل** ، **صامويل بيكيت** .
تلي ذلك قائمة المراجع .

والجيل القارئ أيضا إلى الأسطورة والصحة والرواية . ٥ روائي ينحدرون إلى فوائده **كيرمود** في مجلة «حوار» (بيريت) - مارس - أبريل ١٩٦٤ . والروائيين الخمسة **ايريس ميردوك** ، **جريم جرين** ، **انجوس ويلسون** ، **جون وين** ، **ميريل سبارك** .

(٢) ثمة مقالة جيدة (مترجمة إلى العربية) عن رباعية الإسكندرية ، للشاعر المعاصر **هيلاري كورك** ، عنأها «رواية حياة» في مجلة أصوات (التي كان يحررها **ديس جونسون** - **ديفين**) العدد الأول ، السنة الأولى ، ١٩٦٦ - لندن .

الرواية الإنجليزية في المستقبل على أساس من مثل هذه الحول التوفيقية ؟

■

ونعود من حيث بدأنا فنقول إن هذا المسح الوجيز لا يعدو أن يكون صورة تخطيطية عامة ، ولا يقول شيئا عن روائيي جديرين بالدرس : مثل **كيث وشراغوس** ، **سيد شايلز** ، **نايجل دينس** ، **كريستين بروك** - **روز** ولا يقول شيئا عن كتاب أكبر سنا مثل : **وشارد هيو** ، **ستورم جيمسون** ، **ف. س. برتشت** ، **أيم سانسوم** ، **بامالام** **نسفورد جونسون** ، **هتشنسون** ، **جابريل فليدينج** . كذلك لم نقل شيئا عن كتاب الكومنولث - **استراليا وكندا** و **نيوزيلندا** ، ولا عن كتاب الهند و **أفريقيا** **همن** **يكتيون** **بالإنجليزية** ولكن مهما يكن من شأن هذه الإنجازات وغيرها فإن الرواية الانجليزية بعد الحرب - كما قلنا ابتداء - تقعد عن بلوغ المستوى الرفيع الذي بلغته في السنوات الأولى من هذا القرن على يد مجموعة صغيرة من العمالقة .



نقیق الضفدع رواية جديدة للكاتب الألماني جونتر جراس

الأرمل أيضا بالقرب من كنيسة سانت نيكولاي . ونعرف أن الكساندريا ولدت أصلا في ليتوانيا ولكنها حصلت على الجنسية البولندية . وهي تعمل بالخزفة . أما الكسندر فهو من مواليد دانزيغ نفسها وإن كان يعيش الآن في بوخوم وهو أستاذ في تاريخ الفن .

يحدث التعارف بين الكساندريا والكسندر وهما يتجولان حول مقبرة والدي الكساندريا . الكسندر يرتدي معطفا من التويد أما الكساندريا فتحمل حقيبة من القش يملؤها جراس بكثير من الأشياء الرمزية ، منها بعض الورود الحمراء لتضعها على مقبرة والدها ، وبعض عش الغراب أهدها لها الكسندر . في الوقت الذي تدور فيه أحداث الرواية - خريف ١٩٨٩ - كانت ثورة تضامن العمالية والطلابية . ضد الحكم الشيوعي في بولندا ، وهي الثورة التي اشتعلت جذورها في مدينة دانزيغ ، قد خمدت بعد أن امتدت شرارتها إل كل أنحاء أوروبا الشرقية .

مرت ثلاثة وثلاثون عاما منذ ظهر الكاتب الألماني جونتر جراس ليتحدى أفكار ومبادئ الطبقة الوسطى الألمانية في رواية « أوسكار القزم » . ثم جاء عمله الشهير : « الطلبة الصفيح » بواقعيته القاسية وصوره العنيفة ليجعل من جراس أبرز كتاب جيله . وهي مكانة ظل يحتفظ بها حتى اليوم بينما كان لمواقفه وآرائه السياسية الفضل في أنه أصبح يوصف بـ « ضمير ألمانيا اليقظ » ..

وفي إبريل الماضي صدرت أحدث روايات جونتر جراس : « نقیق الضفدع » .. التي ظهرت ترجمتها الإنجليزية مؤخرا . تدور أحداث نقیق الضفدع في خريف عام ١٩٨٩ في مدينة دانزيغ الألمانية التي ضمت إلى بولندا بعد الحرب العالمية الثانية ، وهي مسقط رأس جونتر جراس حيث ولد عام ١٩٢٧ .

في دانزيغ ، وفي يوم خريفي تلتقي الكساندريا بياكوف الأملة البولندية بالصدفة بأسكندر ريشكي الألماني

وكان حائط برلين قد أوشك على الانهيار وبدأ الحديث عن الوحدة الألمانية .

وفي أجواء أوروبا الكاثوليكية ومن خلال صور تعيد إلى الأذهان ذكرى الثقافات القديمة لهذه المنطقة وبغفمة جونتير جراس الحزينة المتشائمة دوما نرى مستقبل أوروبا الجديدة في صورة محطة من محطات البنزين تجاوز المقبرة حيث يصطف السائحون في الطوابير انتظارا للحصول على البنزين مجاناً !!

وتعفى أحداث قصة الحب بين ألكساندرا وألكسندر فتطرا على ذهن الحبيبين فكرة تشييد « مقبرة المصالحة » لتخصص لدفن البولنديين والألمان الذين طردوا من دانزيغ أثناء الحرب ... لأن « العدو الميت » في رأي ألكسندريا - ليس عدواً ! ..

وتتطور فكرة المقبرة فتشكل جمعية ينضم إليها قس ويدل بنوك يظهران وهما يرتديان « الجينز » . وفي يوم إعلان تشكيل « رابطة المقابر الألمانية البولندية المشتركة » يدعى القساوسة الكاثوليك والبروتستانت للحضور ، وتنشط العملية وترتفع أعداد الجثث التي تنتظر الدفن ... وفجأة تنور المشكلات ، بعض المشيعين يطالبون بإحراق الجثث والبعض الآخر الذي تشرب إلحاد الدولة الشيوعية في ألمانيا الشرقية سابقا يرفض طقوس الدفن المسيحية . وتشتد نفخة التعصب القومي في المراثيات على المقابر .. وتصبح الحاجة إلى التوسع أكثر إلحاحاً فتبنى مقابر جديدة تلحق بها منازل للمسنين كخدمات إضافية .. ويبدأ التخطيط لمشروع (إعادة الدفن) لمواطني المدينة الحرة (الذين دفنوا في أماكن مختلفة من الرايخ . وتمتلاء المقابر بالجثث وتمتلاء كذلك خزائن الرابطة بالنقود .

وهنا في هذه اللحظة نسمع (نقيق الضفدع) ونقيق الضفدع في الأسطورة الجرمانية نذير شؤم (الموت أو

الحرب) أما نقيق ضفدع جراس فهو ينبه إلى أن الأمور قد لا تسير على ما يرام بعد أن بدأ بعض أعضاء لجنة المقابر يعترضون على أسلوب ممارسة النشاط التجاري . وتصل إلى عام ١٩٩٠ عندما ينتصر إغراء المارك على ألكساندرا ويشجع في استثمار أموال الرابطة في شركة دراجات إنشائها مهاجر من بتجلادش يحمل جواز سفر بريطاني .. ويظهر هذا المهاجر البنجالي الذي هو ضحية التقسيم ومآسي التاريخ مثل أي مواطن أوروبي لينبئ بموجة الهجرة الجماعية الجديدة من بلدان شبه القارة الهندية .

وتعفى أحداث الرواية بتوسيع التعاون بين شركة الدراجات ورابطة المقابر الألمانية البولندية ... غير أن ألكسندر وألكساندريا سرعان ما يكتشفان أن نوازع الجشع والتوسع قد سيطرت على أعضاء اللجنة رحلت محل التصالح والوفاق فيقدمان استقلاليتهما ويخرجان في رحلة إلى نابولي بالسيارة حيث يلقيان حقنهما .

لقد أثارت هذه الرواية انتقادات حادة عند صدورها في إبريل الماضي في ألمانيا لأنه في الوقت الذي يتطلع فيه الألمان إلى مستقبل جديد ... وإلى الوحدة الكاملة وإعادة بناء الدولة الأوروبية القديمة وإلى عودة المارك القوي يظهر جراس ليذكر الألمان بآلام الحرب التي مزقت أوروبا وبالقصور في الشخصية الألمانية القومية . غير أن هذا الانتقاد لم يقلل من أهمية رواية « نقيق الضفدع » التي تحصد العديد من الانتادات للافروبين وهم يقدرون مصيرهم هذه الأيام .

ومن اللافت للنظر أن الدوائر الأدبية البريطانية احتفلت بها احتفالاً كبيراً بعد صدور ترجمتها إلى الإنجليزية ، التي قام بها أبرز المترجمين البريطانيين وهو رالف مانهايم الذي توفي مؤخراً .

طائر القنقس

يتركُ وَغُلْ معطفه فوق قوارير اللهباتِ / ويمضي صوبَ ليالٍ جاحظِ
وحوائطَ / هاتيكِ الدقاتُ معذبُ / يرسم اشجاراً بالليمونِ وافخاذاً
بقناديلَ / استلقتُ عاشةً خاسرةً فوق شرائحها واضاعت عزلتها
بالتابوتِ المشبوكِ إلى ناصيةِ الشبهاتِ / انينكِ بالهاتفِ وقأجُ / هل يلجُ
الدلهيزُ الشخصانِ ؟ / ينام الحمالونَ على الزنبقِ في مفترقاتِ المدنِ /
النصرُ يفرُّخُ مهزومينَ / امرأةٌ تمشي في سعفٍ ليلٍ ترقبُ موقعها الزُّلقِ
جوازَ مصوغاتِ الاسرِ الحاكمةِ / تنادى للنادلِ كي يحملَ عنها
الموتَ / تلصصُ شرطياً من نافذةٍ / عُوذُك رنَّانُ يا سيدَ
داريَ / مكنونونَ / هنا طيرٌ موسيقىٌ يضرب في دمه لكن المرأةُ ظلت في

* القنقس اسم عربي لطائر خرافي يشبه طائر الفينيق ، ورد في « منطق الطير » لغريد الدين العطار . و « اعجب الايام
يومى ... » لغريد الدين العطار . وبقيّة المقتطفات من رسائل شخصية . « نطق الماء المسائب » من شعر علي قنديل .
« هاتان مهاتان ... » من شعر حسن طلب .

الرداهات تلاحظ حركة طبقات الفقراء/بَهَاءَات/تبكى من حلم أخذ
أخاها للظلمات/وترصد ترتيبات العسكر في ساحة جارتها المقتولة/ثم
تنام على إسفنج يتقلبُ/ويدخلها في منتصفِ الهوسِ كلامُ :

« هل رَشَشْتَ جسدِي بالصَّنْدِلِ ومسحتَه بأصابعك في
الليلةِ الأخيرة ؟

لا اطلبُ أكثرَ من أن تكونَ لي لَكُونُ أنا لنفسي . عدتُ من
المستشفى ، قرَّزَ الطبيبُ أن الورمَ ليس خطيراً »

أيلولُ يهاجمُ بنائى الاسوار وافئدةَ/جمزُ/ويظخلُ أبوابَ المرأة
بحنانِ الشمعِ/هنالك عُرْسُ يأخذ شكلَ المقبرةِ ويحترقُ/يحقُّ
لجسدى أن يستكشفَ تصفيةَ الروحِ/أرأى منتَهَكًا بالخدِّ/اسمعُ
يا خصمُ الدممةِ وفَسِّرْ لى : /جيشُ من عَسَلٍ يجرى تحت الأغصانِ
وجبروت يتجرد من سروال الجبروت /أنا نورى/خوفوليس الشيطانُ
الأخرسُ/حادثةُ/يرقبُنى حين وضعتُ حياتى في جعبةِ زوبعةٍ شقَّتْ
قربَ الجوعى/قال : الباءُ/عصوْرُ خلف الشجرةِ مجعدةُ/تلك القطعةُ
تنتفض من الأبار المكتومة/خطفوا السيدة من العرس
النوبى/قواميسُ مهجئةٌ ستجفُّ/العجالاتُ الحربيةُ فاسدةُ/هل
كنتِ الصيفةُ بين الغزلانِ وسورةِ يوسف ؟ /ناموسُ بشرى يصحو في

حَقْوِين / تَبَارَكَ طَقْسُ / ضَعْ صَوْرَتَكَ الْفُوتُوغْرَافِيَّةَ فَوْقَ السُّرَّةِ كَيْ
يَكْتَمَلَ الْمَعْبُدُ / هَذَانِ الْقَرْطَانِ مَحُوطَانِ بَنْشَابٍ / لَا تَتْرُكُ بِالْبَيْتِ مَوَاشِقَ
التَّنْظِيمِ / فَقِيهِ قَالَ : يُسَمَّى مِسْكُ اللَّيْلِ / الْحَاقَّةُ / صَوْتُ مَغْنِيَةٍ يَتَزَلَزَلُ
فِي سَفْحِ قَرْعُونِيٍّ وَأَصَابِعُ بِأَصَابِعِ / نَقْطُ الْمَاءِ السَّائِبِ فِي شَعْرَعِيٍّ / هَلْ
يَلْجُ الدَّهْلِيْزُ الشَّخْصَانِ ؟ / تَمَانُّمْ خَلْفَ الْأَحْجَارِ نَقُولُ : الشَّرْقُ ابْنُ
مَوَاجِدِنَا الصَّغْرَى وَالْعَالَمُ نَعَتْ لَاتْنَيْنِ يَصُونَانِ الْإِثْمَ مِنَ الشَّائِبَةِ / أَنَا
جَسَدٌ عَذْلُ / وَالْهَاجِسُ يَأْتِينِي حِينَ يَصِيرُ الْأَبْيَضُ فِي الْأَسْوَدِ مَكْتَمَلًا
بِقِرَاءَاتٍ تَسْعُ :

« وَاعْجَبِ الْأَيَّامَ يَوْمِي ، فَإِنِّي انْفَزْتُ دَمًا مِنْ آلَامِ قَلْبِي .
وَعِنْدَمَا يَصِلُ عَمْرِي إِلَى آخِرِ زَفْرَةٍ ، أَرْفُقُ بِجَنَاحِي إِلَى
الْأَمَامِ وَالْخَلْفِ ، وَتَتَطَايَرُ النَّارُ مِنْ جَنَاحِي ، وَسِرْعَانٍ
مَا تَسْقُطُ النَّارُ فِي الْحَطَبِ ، فَتَحْرَقُ حَطْبِي وَأَنَا فِي قِمَّةِ
السَّرُورِ ، وَأَصْبَحُ أَنَا وَالْحَطَبُ جَمْرَةً مِنْ نَارٍ ، ثُمَّ
تَتَحَوَّلُ الْجَمْرَةُ بَعْدَ ذَلِكَ إِلَى رَمَادٍ ، وَمَا إِنْ يَخْتَفِي كُلُّ
شَيْءٍ ، حَتَّى أُخْرِجَ أَنَا الْقَقْنُسُ مِنَ الرَّمَادِ »

شَجَرٌ / يَقْرَأُ رَجُلٌ نَصًّا وَهُوَ يَصُبُّ دَمَاءَ فِي شَرَكٍ مِنْ جَنَاءٍ / بَيْنَ يَدَيْ
أَنْوَاتٍ يَسْتَنْتِيهَا الشَّعْرَاءُ مِنَ اللَّغَةِ / السَّيِّدَةُ تَبْخُغُ غَمُوضًا مَفْكُوكَ

المعنى فوق مقالات الصحفيين / عَفِيٌّ / شَجَرٌ يدخل شَجراً / يلج
الدهليزَ الشخصانِ / فتاةٌ تصنعُ « رائحةَ اللحظات » وتذروها فوق
الجبل / ترابٌ تحت القدمين تُقبِله الملكاتُ / مَحْكٌ / يدُ صبيّانٍ تبتكر
الوطنَ من المقلاعِ / أنا المترعُ / شَجَرٌ يدخل شَجراً مسلوخاً من
شجرٍ / هاتانِ مهاتانِ تفلتتا من حسنٍ / تغدو القاهرةُ خضوعاً لى /
تهوى فى الحلق مبانٍ شاهقةٌ / تنشغل امرأةٌ بمكانٍ ام ينشغل مكانٌ
بامرأة ؟ / فوق النحر نبضٌ مسكوتٌ عنه / هزائمنا فى الصبح تفرعُ
منتصرينَ / مصائرُ / فَرَجَى يشبه كاوتشوكا محترقا يتصدى
للآليات / تقول ببطله : مشهدٌ جنس الغاية كان مجازياً لكن الوله
قديمٌ / تُقبِلُ لى اشرطه التاريخ العربى وفى أوسمة الرمل / الدهليزُ هو
الشخصانِ / خراجيونَ / فقيهُ قال : هى الدهشة فتواصوا
بالباء / خروجيونَ / تخبَلْتُ فلا تبحثُ عن اعضائى / سيدةٌ تحضن
سيدةً بين العربات / كمينانِ ثمينانِ / الوقتُ على كفى وصدعُ الامصار
مقدمةً لظهورى / لك ثروات لا تنهبها إلا قدامك الخالدتان / قسنطينةُ
طائشةُ / عَسَلُ فى سُرَاتٍ مذكوراتٍ / والقلبُ كَوْنُهُ الاشواقُ إلى
زندينَ / هنا الأوطانُ بمقصلةٍ / وهنا اللحظاتُ برائحةٍ / والسيدةُ
التحلت سيدها ورمته إلى أقرانِ المكوتِ / وفى زفزانها اعترفت :

« اشتقتُ لك وللقاهرة .

لم يقل لى البحرُ قصيدةً لكنه كان غطاءً لدخولك إلى

أعماقي . أنا التي كنتُ معك ليلة فيروز . هل لأنني
أجملُ امرأةٍ . لا تدفعني للغربة مرةً أخرى .
صباحُ البدايات .

طيرٌ موسيقيٌّ يضرب في دمه / لكنَّ المرأةَ تتخلَّقُ من نطفاتٍ مخطوفاتٍ /
تبكي من حلمٍ أخذَ أخاها للظلماتِ / أساورُ من ذهبٍ / مفتاحُ النيل
يقوم من الغفوةِ / ضع شعركَ بين الساقينِ / البسطاءُ على باءاتٍ
ينتظرونِ / ورجلٌ يحفر في أرضِ الطرقاتِ : أنا من ميدانِ التصريحِ
أجىء .





فرقة المسخوط

— انا عَبْدُ الله :
 الصعلوك المسخوط
 المنكش المطوط
 الصاعِد من
 جَذر الطين /
 والمنقبض الطيع والصلب المضغوط /
 ... انا الضوء المتعرج
 ورصيف الشارع والدمع المتعرج
 والنَّبَضُ المخطوط /
 .. انا القابض في مملكة اليتم
 على بَرَقٍ بُراق نشيدي /

... أَتَشْفَى حين أَقْلَبَ نَفْسِي وأَعْرِيَهَا
 في ملكوتِ رصيفِ العصفورِ الرَّائِضِ
 من نرجسِ الفَرَحِ المَبْقُلِ /
 ... أَنَا النَّهْرُ المَفْرُوطُ الصَّاعِدُ في نارِ الجذبةِ حتَّى
 شَجَرِ التَّوتِ
 المتجَلِّ في نَزْفِ القَرَحِ وبالعكس /
 ... يُغْوِينِي العاشِقُ أَن ... أَتَخَلَّى عن أَقْنَعَتِي
 كَحَيِّ البَسِ خِرْقَةٍ صِمْطَكِي
 و.. لِخَاصِمٍ بِيَفَاءِ الحِزْبِ
 وطَاووسِ .. السَّيْرِكِ الهَزَمِيِّ
 وَتَيْسِ السُّلْطَةِ
 وَحِمَارِ الخُلْطَةِ
 وَالضَّفَدَةِ في كَافَتِيرِيَا التَّنْوِيمِ
 وَمَافِيَا التَّنَائِيمِ
 وَتَعْوِيمِ نَشِيجِ الوَرْدَةِ في بَحْرِ الظُّلُمَاتِ /
 ... أَنَا الجَسَدُ المَصْلُوبُ على جَسَدِ الكَلِمَاتِ
 وَتَخْرِيمِ النُّصْلِ على ... بِأَيِّ البَلْطَةِ /
 قَالَ الرَّمَزُ المَكْنُونُ :
 — فَهَلْ تَخْتَارِ المَحْوَ على النُّفَى أمِ العَكْسَ ؟

أم ... تختارُ المكس ؟
... قلتُ : سأختارُ النطفةَ في سرِّ الكافِ ولغزِ النونِ /

... قال الصوتُ المجنونُ :
إذنْ أنتَ على قارعةِ الأسفلتِ وفاصلةِ الموتِ /
... كان رصيفُ الشارعِ نصفينَ :

للضفدعِ نصفٌ /
والصوتِ المتشكّلِ في كيمياءِ الوردِ
نصفٌ والساكنةُ .. منتصفُ الحُمى
والأمةُ .. تشربُ قهوتها
في لونِ الدَّمعِ الأسودِ

... شيشُ / بيشُ
هذى مافيا التهويش
ومرحلةِ التجيشِ وتخيشِ الحلمِ
وتجريحِ النجمةِ في كتفِ الجنرالِ الطاووشِ /

... سوشُ / سوشُ
الجنرالُ هو الكابوشُ /
و الكابوشُ هو الـ س ك ي ن .. المدسوسُ
وجذعُ الخانوقِ المتسلقِ والمنزلقِ إلى هاويةِ الكافِ /
الحُكمُ هو البُنُّ المحروقُ

تَشْرِيبُهُ مَخْلُوطاً بِدَمِ الحَلَمِ العَائِيّ المَشْقُوقِ /
أَخْ / صَوْتِي الآخِرُ كَانَ يَطَارِدُنِي / يَتَرَصَّدُنِي
بَيْنَ الصَّلَوكِ المَسْخُوطِ وَعَيْنِي جَنَّةَ هَذَا الطَاغُوتِ
الْمُتَدَلِّيِّ مِنْ جُوفِ الحَزَنِ وَأَحْشَاءِ السَّبِكَ الهَرَمِيِّ
وَقَبْلَةَ التَّنْظِيرِ المَوْقُوتَةِ
وَعِبَارُ صَرَخٍ /
— شَوْشُ / شَوْشُ
السَّنْبَلَةُ القَصْدِيرِيَّةُ تَنْطَلِي
إِذْ تَعْبُرُ كَتَفَ الطَاوُوسِ المَنْفُوشِ /
— قَالُ :

الْوَطَنُ هُوَ الفَنْدِقُ والقَهْوَةُ إِذْ تَتَرَسَّبُ
فِي ذَاكِرَةِ الحَلَمِ المَجْرُوشِ /
... قَالَ المَجْذُوبُ المَرْعُوشُ :
— الْوَطَنُ هُوَ الخُرْقَةُ إِذْ تَتَحَوَّلُ وَرَقَةً /
وَالْوَرَقَةُ إِذْ تَتَجَسَّدُ وَرَشَةً إِبْدَاعٍ بَيْنَ صَرَاطِينَ :
— صَرَاطُ الْغُولَانِ

— وَضَخَ الدَّمُ شَفَافاً فِي رَجَمِ الشَّمْسِ /
وَصَرَاطُ .. رَهِيْقِ الْوَرْدَةِ /
— أَخْ الشَّجَرَةِ .. شَاخَتْ
وَالْوَيْلُ لِي بِذَاكِرَةِ الْعَاشِرِ قِي .. شَاخَ !

أبو نواس

أنا البهلوانُ الجميلُ
 ... سأنزلُ خَمَّارَةً
 ، وأنا دُمٌّ من لستُ أعرفهم
 ، وأنا قشهم في السياسة والجنس ، والدين
 ، حتى إذا ما سَرَتْ هذه الخمرة العزَّة في الجسم
 ، أرقصُ قُدَّامهم
 ، وأغنى ،
 ، « أنا البهلوانُ الجميلُ »
 ... أَيْهَذَا الغلامُ المسامى
 ، رَقَبُ .. لنا جلسة
 .. إن أَمَى ... زانية

، وأبى خاسر في التجارة
، والناسُ شخصانِ ،
، مبتسم دائماً ، ونبيّ قتلٍ
... وليس لنا أنْهَذَا الفَلامُ سوى قصةٍ .. سأقص عليك
تفاصيلها

، من بدايتها
، كُلُّهم .. يعرفون تفاصيلها
، رُبَّما ... أنت تعرفها
، غير إني ... سأضفي عليها جمالاً جديداً
، ولستُ أكملها
، ستكون النهاية ... مفتوحةً
، أنتَ ، رُبَّنا لنا .. جلسةٌ ؛ وانتظر
، إن أمي .. زانية
، وأبى ، خاسر في التجارة
... وهذه البوادي مؤمرة
وإنا ، يقطُّ القلبُ
، لم أك .. مبتسماً .. دائماً
، أو نبياً .. قتلٍ
، أنا ،
، البهلوانُ
الجميلُ

البياحنجي .. وداعا

بطاقة تعريف :

- ولد في ٢٧ مايو ١٩١٠ وتوفي في ١٢ نوفمبر ١٩٩٢ .
- التحق سنة ١٩٣٠ بأكاديمية الفنون الجميلة بروما وفلورنس .. استكمالاً لدراسته بالقاهرة .
- أنشأ أول مرسوم حر لدراسة « الرسم » سنة ١٩٣٣ .
- عمل استاذاً لتاريخ الفن بالكليات الفنية المختلفة .
- قام بتصميم وتنفيذ لوحات ما قبل التاريخ بمتحف الحضارة.
- أصدر أول مؤلفاته سنة ١٩٣٩ عن « التصوير والنحت في القرن الخامس عشر بإيطاليا » .
- تضم المكتبة العربية أكثر من عشرة كتب في الفن من مؤلفاته ..
- آخرها : « تاريخ الحركة الفنية في مصر » .. صدر عام ١٩٤٥ .
- أصدر سنة ١٩٥٠ أول مجلة للفنون الجميلة بمصر .. أطلق عليها اسم « صوت الفنان » استمرت مدة ثلاث سنوات .
- عمل ناقدًا فنيًا بجريدة « الشعب » ثم جريدة « الجمهورية » .. من سنة ١٩٥٦ حتى سنة ١٩٧٤ .

محمود بقشيش

عرفته الحياة الثقافية المصرية ناقداً صريح العبارة ، صريح الموقف .. وكنت أتمنى أن أكرّس المقالة للحديث عن إسهامه النقدي البارز ، وتفسير منهجه ، ومناقشة أفكاره .. لولا أن الدعوة الكريمة التي تلقيتها من مجلة « إبداع » للكتابة عنه ، جاءت في وقت حرج ، فلم يسعني الوقت بتنفيذ ما كنت أتمناه . ولحسن الحظ .. فإن لوحاته المنشورة تكشف ، بطريقة ما ، عن جوهر نظرته النقدية للفن والحياة ! .. لنأملها إذن !

إن تلك اللوحات تمثل مراحلها الأخيرة التي قوبلت بترحيب من متذوقي الفن وبعض نقاده . وأصل فيها نفس الأسلوب الذي التزم به ، وهو الأسلوب الوصفى : التسجيلي الذي سجّل به مظاهر طبيعية مختارة مثل : الأشجار والأحجار والزلط والنباتات المائية والأوراق والسُحُب الخ . ورغم هذا الميل إلى التسجيل فإنه لا يستبدل « الفوتوغرافيا » بنفسه ، وإن استعان بها .. باعتبارها ذاكرة حافظة . ويختار من الطبيعة ما يعبر - في معظم الأحيان - عن موقف شعري . وبدأب شديد يرصد التفاصيل الدقيقة .. وكأنه بذلك يدعونا إلى المشهد الطبيعي كما رآته عيناه ، وحفظته آلة « الفوتوغرافيا » .. وعلينا بعد ذلك أن نستخرج ما شئنا من تداعيات الهدم والبناء !

في لوحة « الخريف في اسكتلندا » نرى أشجاراً نحيلة . ساحقة . عارية الأغصان . ورغم برودة الفضاء ، وما يوحي به العرى من حزن .. فإنه لا يتركنا فريسة له ، بل يخفف عنا بذلك العناق المرهف للأغصان ، ودفء الأرض الصفراء . وإذا تأملنا جذوع الأشجار ، فإننا نجد بعضها قد شابها الإنسان في هيئته . تصطف الجذوع في وداعه .. وذلك على النقيض من الأشجار العاريات للفرانك الألماني « كاسبر فريدريش » من فناني القرن التاسع عشر .. في لوحته المسماة « دير في الغابة » .. حيث تظهر الفروع العاريات أشبه بالشياطين ، يؤكد شراستها ضوء عاصف يمر خلفها .. تاركاً للظلام فرصة طمس نصف معالم الأشجار ، هل أبالغ إذا قلت إن السكينة ، والحزن الشفيف الذي يشيع في لوحة « الجباخنجي » .. والعنف وحدة العواطف في لوحة « فريدريش » تكشف عن شيء أكثر من التعبير اللحظي .. إلى التعبير عن انتماء إلى إرثين ثقافيين مختلفين ؟

في لوحة « عاصفة » يلاحظ المشاهد أن « الجباخنجي » يُهدىء من عنف الطبيعة ، ويلطّف من شرارتها : أولاً .. بهندسة المساحات الكلية ، وتقسيمها إلى ثلاثة مستويات أو أقسام :

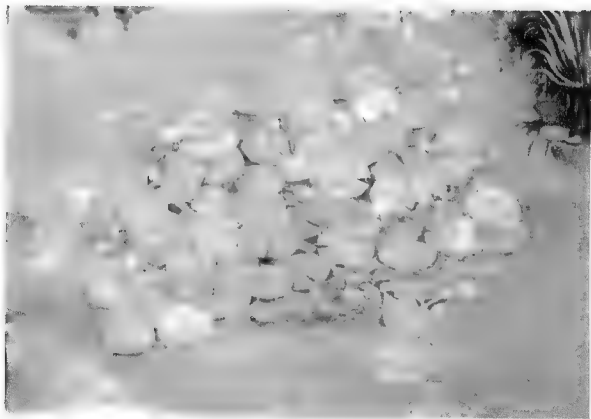
قسم « أرابيسكى » يتشكل من حبّات الزلط ويمثل الشاطئ . يعلوه القسم الثانى الذى يمثل البحر . تختفى منه الأمواج إلا من موجة وحيدة نحيلة .. لا تشارك السحب الرمادية اندفاعها الغاضب . ولا يربط تلك المقاطع النعمية المختلفة سوى غلالة رمادية تُعتم من زرقة البحر ، وصفرة الشاطئ . وتسرى تلك الروح الغنائية ، الرقيقة ، « الأرابيسكية » في لوحاته التى تمثل النباتات المائية أو الأفرع المورقة . ويُستدرج - في ظنى - إلى تداعيات التكاثر للدرجة التى ينسى فيها أنه يتعامل مع لوحة ذات مساحة محددة .

إن معظم لوحاته لا تتسع إلا لأجزاء من كُلّ ممتدّ خارج حدود اللوحة . ولا شك انه باعتبارها ناقد فن ، وأستاذ فن .. يدرك ذلك . فهل يريد لنا بهذا التحطيم أن يقول : إن الحياة التى أسجلها أكثر اتساعاً من مساحة اللوحة .. وإن الوحدة العضوية بين العناصر لا يحدها إطار ؟ ! ربما !

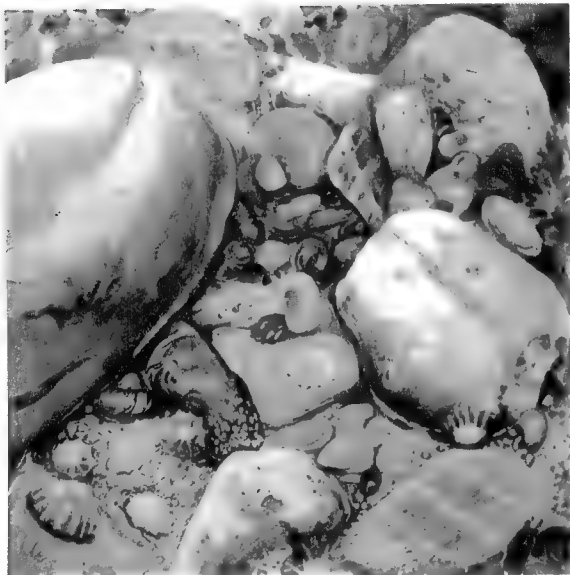
في لوحة « أحجار وصخور » .. يختار من قاع البحر عيّنة منها ، تعابثها الفوضى والمصادفة . ولأبما أراد لنا أن نُصدم بتراكمها العشوائى .. وربما أراد لنا العكس : أن تدفعنا تلك الفوضى إلى تأمل التفاصيل .. وأن نقترّب من الأحجار الصغيرة . التائهة .. لنكتشف أنها ليست غير أحجار كريمة .

هل حطّم النظام التكوينى في هذه اللوحة من أجل رسالة أخلاقية ؟ ربما !
وسواء حطّم التكوين أم لم يحطّمه .. فإنه يشارك كُلّ الوصفين موقفهم من اللوحة .. باعتبارها مسرحاً لوقائع جمالية تحمل معنى يمكن قراءته ، لا باعتبارها « حالة » وجدانية تتجسد على سطح اللوحة ، ولا تقبل الانتقال إلى عالم المسرح أو الحكاية .

بهذا يتسق « صدقى الجباخنجي » الفنان مع « صدقى الجباخنجي » الناقد ، ويشتركان في الوضوح والبساطة .. في معظم الأحيان .



ارانبسك

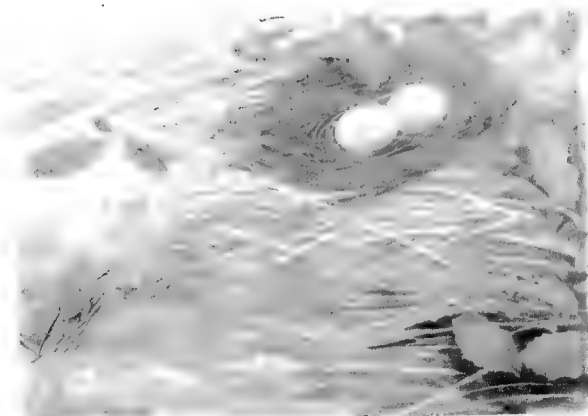


امجار .. وصخور





ارایپسک





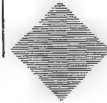
12/10/16







الخريف في اسكتلندا



مهر البراح الرخو

البعيد

وَقَتِكَ الآنَ ، فلتخرجني من دمائي ..
 ضَمَمْتُكَ تسعاً ، وَحَوْلَ يجيئُ ،
 كفاكِ إذنُ ، وانهضي من دمي
 ضَمَمْتُكِ مخاضاتهُ ، وحرانقهُ البيضُ ،
 نَسَخُ استكاناته لتخلِّقِ المتجدِّدِ ..
 ها وقتكِ الآنَ .. فلتطلعي
 شجراً للبعيد
 ثمرأُ لاشتعال النشيد !

يـراها

عَطْرُكِ الْيَكْرُ - ذاك الأنيبُ
 يخالجني بالتوَحُّزِ

يطرحنى بأفتعال البراءة
فتكون الفجأة !

وَهُمَا

الْقَمْتَنَى تَذِيهَا
رَغَشْتُكَ الْأُولَى عَلَى كَفَى ،
نداءات تشدُّ الروح .. بِرَقْ وَارِفْ ..
يسعى لجذبِ الرِّيحِ في جَنِبٍ من الفوضى الجميلة
فَلَأَسْقِ لَوْنِ فَوْضَائِى وَأَمْضِ ..
أَرْسَلْتَنى .. خَلَفْتُ موسيقى الحفيف المُرَّ
أشواك من النُّعْمَى .. جَدِيلُهُ
لم أسافر في لُجَيْنٍ من ثرى .. يمتصُّنى
لم أُبْعِثْ فوقَ جَنَاءِ الحكايا .. رَغْباً
يرتاحُ حَقَاقاً على هُدْبَيْكَ
تلكَ الرَّعْشَةُ الْأُولَى إِذْ نَ !

يَكْتَشِفَانِ

فضاء يصطفينى لانفلاتِ الروح ..
هل حَجَرَ سِيلَقُ رِيَشَةٍ
من قَمَحٍ عَيْنِكَ المِهْجَرَتَيْنِ في ،
ومن تكونُ ؟ ..
السَّعَةُ .. تَكْوَى هَسِيحاً صاعداً ؟

شجراً سيطلع في ضلوعي ؟

راحة .. ستأفّ طلاً نابتاً

ونحيلةً خيرى ؟

فمن سيرأوغ الموج الذى يختصنى بسعيده ،

ويضم أطرافى إلى بحجم زفرتها البدائية ؟

هستيرياً الأشياء تسكننى ، وليس تروغ منها خطوة

أوصرخة أو قبرة !

الانبلاج

كفان .. عينان ..

أم فرسان أم شهب

من فوضى على نصلين ،

تقد الروح ؟ يقترحان

نهد .. جمرتى الاليفة ؟

أم خروج ويواصلان القوز ..

عن قوانين الطبيعة ؟ لا حجب هنالك

حلمة .. حين ترتد

أم ثورة حمراء ؟ المرايا

قامة ؟ كى تضمهما

أم قيامة ؟ القطيفة !

بغية

لَيْكُنْ .. لَيْكُنْ هَذَا الْبَرَاخُ الرَّخْوُ ..
مَزْعَى شَوْكِنا : أَقْدَامِنَا
لَيْكُنْ أَنَا رَأَيْنَا مُهْرِنَا السَّاعَى إِلَى مَهْلِكِهِ !
لَيْكُنْ هَذَا الْفَرَاغُ ..
مُنْتَهَى بَهْجَتِنَا
هَلْ نَحْنُ فِي كُوْتِهِ حُصُونٍ ؟
أَمْ ضِدَانٍ ؟
مَاذَا يَعتَرِينَا الآنَ
مَنْ يَغْتَنِيهِ ؟





فصل من رواية :

* الراس السوداء

وبساطته وبراعته وبفاجأته ، أم تصبح قصتي ، أنا ،
لمجرد أنني نشرتها ، يعني أضفت إليها صوتاً هو صوت
هذا « الأنا » الذي قيل مرة أنه مبهين ، ليس لي هذا العالم
القصصي غيره ، وإن ظنني أنه فقط يبرح ويفضي ويشطدون
تخرج بقدر ما يستطيع ، ويضع نفسه - هذا الأنا - بين
حشد الأشياء والأشياء يفرض ويطلق لي منها المتكلم ،
ويحط ، دون حيلة تقريباً .

أحق إذن أنه ما إن دخل هذا الصوت - هذا الأنا - إلى
هذه القصة حتى أصبحت شيئاً آخر ؟
لكنه ، هذا الصوت ، لا يفعل إلا أنه يقدم الحكاية -
كما أقدم الآن - فهل هو أنا ؟

هائداً ، أو هذا الصوت الذي لا أعرف لمن هو يعطل
صوتها :

لن يصدق أحد .

سيقال إن هذه حيلة أخرى - وقديمة - من حيل جنس
القصاصين ، للإيهام ، وحبك التشويق .
أبداً .

ليست هذه النزوة من صنمي على الإطلاق ، أو تقريباً
على الأقل

ليس لي أي فضل في هذه القصة - يعني - إلا أنني
حوّرت فيها قليلاً ، وأعددتها للنشر .

تلتقي هذه الزسالة كما هي ، بالنص تقريباً ، من هذه
التي سوف أسميها نائية ، وليس أسمها الحقيقي ،
ببعيد عن نغمة هذا الاسم .

لم أعرف ماذا أصنع بها ، إلا أن أنشرها .

صدقوني ،

فهل تبقى قصتها هي ، نائية ، بكل قوة تعبيرها

• الفصل الثاني عشر من « اختراعات الهوى والتهلكة » رواية قيد النشر .

« ولا بكل قدراتي في الخيال كان ممكناً في أية لحظة أن أتصور احتمال أنني أقع في هذه الكارثة المحزنة بلا مفلذ ولا كوة صغيرة بيدولي منها ضوء أى ضوء .

ولا بكل الإمكانات المتاحة لي ألقى منطقاً أفهم به هذا الذى يحدث ، أدرك به أين الخطأ ، أجد به ولو تهرباً واحداً للذى يحدث . غرقت في الحياة من زمان من زمان . في نفسى وفي الآخرين .

كنت أريد طول الوقت أن أصفو ، أصفو من عكارة الآخرين ، عكارة الأفكار والأوهام ، عكارة الطقوس والقيم وكل ما يجعلنى ثقيلة ، كل ما يشدنى إلى تحت . وفي كل مرة كنت أصفو مبتأقضاة الآخرين وشرهم وعجزهم ، وعجزى أيضاً . في كل مرة كنت أتعذب وألحن وأسحق سحفاً . فقط كنت دائماً أكمل ، أكمل الحكاية للأحرار . وأخرج الخروج الجميل الصالح القوى الغامض أو المحيط المتعس الصامت العاجز ، سواء . دائماً كنت أحس أنني مثل ورقة النشاف في زجاجة حبر . أنا اليد المسكة بها ، وأنا ورقة النشاف .

عندما كانوا يسألوننى وأنا صغيرة : هايز؟ تطلعي إيه ؟
كنت أقول : رقاصة .

كل العميال الآخرين كانوا يقولون أشياء أخرى . فقط أنا دائماً كنت أقول : رقاصة . طبعاً ضربت وخوفت وأرهبت . لكن ظل العلم « أكون رقاصة وعندي بدلة رقص »

يوسم أن اشتريتها كنت اكلم نفسى في

الشارع ، وأضحك وأنا ماشية وحدى :
« الشنطة في إمدى ، وفيها بدلة الرقص بتاعتى أنا ، أنا . لعلك في الدنيا كلها ! »

كنت قد حسبت حسابات كثيرة : أن يكون عندى فلوس اشتريها ، أين أجد بدلة رقص من أيام زمان ، من النوع اليمعة . أن يكون عندى شجاعة وألبسها أمام الناس . أخفيها أين ؟ في غرفتى ؟ صدقنى لو قلت لك أنني تعبت ، تعبت جداً من الرغبة ، من الجرى وراء أفكارى وأحلامي . وعندما اشتريتها أحسست أنني إذا لم أصرخ سأنتحر .

وجريت إلى أقرب بيت لأحد ممن أعرفهم ممكن أن أصرخ عنده بكل الجنون والسعادة ، وأنا أضحك : « أخيراً ، بقى عندى بدلة رقص ! »

أنا في داخلها ، لبستها ، ملائنة بالخرز ، منسدلة على جسمى . وجسمى فيها جميل ، مثل العلم . أنا مثل العلم . أكيد كانوا هكذا في الحركك زمان . ولكن عندى ما لم يكن عندهم ، الاختيار والحرية . جسمى في بدلة الرقص طالع من السجاد العجمي من البلاط الرخام من أبريق لفضة من صوت مياه من نداعيات عود . من حريق ملى . كل ذلك كان في خيالى . فقط كنت دائماً أرى نفسى وحدى في ركن وحدى ألف وأدور في بدلتى الملائنة بالخرز أسمع رش صوته ألف ألف وأرقص في غرفتى وأعدى ، أجتاز كل قوانين الأجسام ، ألتحم بأقصى ما يمكن بالأصوات والموسيقى ، جسمى يعدى الحدود .

أرى نفسي في حدودية في زمن آخر ، ولا يتبقى
إلا جنونى ، ويسمى في التمام ، تام وراقص
بالموسيقى ، في الوثن .

كانت نائيرة ، على ما يبدو من سكنها ، بل وانطوائها ،
عاصفة جامحة من الحسية ، والانطلاق ، والبصيرة
الانثوية المضيفة .

وجهها أسطوري تقريبا مأخوذ من نقش على جدار
عمره آلاف السنين ما زال غمضا وحيا . هاتان العينان
المصريتان لن تجد مثلهما إلا في هذه النقوش واللوحات ،
وفي الوجوه التي تتجوز أحيانا في الشارع ، في الغيب ، في
أى مكان من هذه الأرض ، على غير انتظار ، فتزهق وتقلب
في روكح رواسب الزمن كلها . عينان لوزيتان مسمويتان
جاحتان قليلا جدا ومعمورتان بخصب آلاف السنين .

قالت ، ببساطة ، دون أى بذاعة أو تعقم ، لأنها تقدر
حقا أوليا وبديها لها :

— عابزة راجل ! عابزة أحب !

هل كان على داود قد أراد أن يرسمها عارية ، سمراء ،
جسمها كله يترقرق بموسيقى طلب الحب يطلب الرقص ؟
الألوان الخضراء والرمادية الأثيرة إليه ظلمتها ، وجنت
على هالة روحية لا يمكن أن تنقل إلى صورة أيا كانت
براعتها ، هالة تتجاوز وتفق كل ما يمكن أن تعطيه
معاين الألوان وقماش اللوحات ويد الفنان الصنّاع ،
تظهر من فوقها ومن ورائها ويترك التجسيم — على كل
حذقه — خشنا وجافيا .

« مهما قلت لك إلى أى مدى أحب الرقص أن أقدر أن
أصف لك يا استاذى . في الحقيقة أنا كل أختزل في
الرقص .

الشيء المهم الذى لم أحسب له حسابا كان الآخرين .
الآخرين . كنت أريد أن أرقص ، فقط . وهذا الذى كان
في كياني ، فقط . ولكن أحقق حلمي للأخر ، لأخر خطوة
سافرت ! إلى لوس أنجيلوس .

ساعدنى الحظ ، أو أتسنى . راقصت في حفلة فيها
صلوة من مفكرين ، وأدباء ، وفنانين ، وأساتذة
جامعات ، مصريين وعرب وأمريكيين وأوروبيين أيضا .
صفوة . وكانت مصيبة :

— غزالة آتية من الصحراء ، من الأهرامات
— ترى لو نام الواحد معها ، فكيف تكون ؟
— أنت تستطيعين أن تكسبي جيدا جدا هنا ، دهك من
البهالة !

— جسمها حلو بت الكلب ، مهلبة ! مهلبة !

فاهم النظرة يا استاذى ؟ والتميمات ؟

دفتت حلمي ورجعت ، بذلة الرقص في كيس دولابى .
أدفن الحلم خيرا من أبتذله .

الرقص عندي مثل كلام ربنا ، وكلهم كفر أولاد كلب .
أرقص في غرقتى ، وهدى ، أحسن !

في الرقص أرى ربنا ، وأكلمه ، وأعطى له نفسي ، بكل
ما حصل في حياتي ، بكل ما عشته ، بكل الأشياء الطوة
والمررة ، والأحداث ، والأحلام .

في الرقص نفسي من جوة تنعري العرى الجميل .
وتظهر ، تتضح ، تتجلى . كل شيء يكون ربحا وواسعا
وحرًا ويسيطر .

أظل أروح وأجىء وألث وأدور وأتمرك ، بل أجرى .
أحس بالتعب ، أحس جسمي يهلك ، أحس جسمي يعتدى
التعب ، ويكمل ، يكمل في انصهاره بالموسيقى . لحى هو
الموسيقى . كيف لم أكن أظير ؟ والله العظيم أبنى في أحيان

كثيرة أسأل نفسي هذا السؤال ، ويكون ذلك بعد
واندهاش حقيقي :

— إيه ده ؟ هو أنا لسه ع الأرض ؟

باختصار أحس ، وأرى ، وأعيش من منظور آخر ، في
بعد آخر ، خالص .

كنا في الراس السودا ، بعد فيكتوريا ، الفيضان من
ناحية ، والزلزل من ناحية ينتهي إلى البحر . والبيوت
الواطنة القليلة ، بحدائقها الواسعة المزروعة بحب ولكن
من غير أناقة ولا رهافة ، نباتات الخس والجرجير
والطماطم والفلفل البلدى . أشجار التين ، والنخل ،
وتعريشات العنب من خشب خام غير مدهون متقاطع
وداخل بعضه بعضا ، عاشر ومعشوق ، تتدلى عليه
الفصوص المورقة والعناقيد المكثفة كائداء متقاربة
وتنزل بالذة .

الراس السودا سدرة تنوّد السديم ، سهول سيناء
وصهدها وصرامة صروحها ، كلها مسددة مصوبة إلى
قلبي انصباب صبايى وأسر صمى .

كان حفيف النخل وهدير البحر وخوار الجمل الرياض
تحت القمر رقصتها وطوقس تقديسها . هل أنت أيضا من
عابدات القمر ؟

حتى من قبل أن تولدى يا نايبة بزمان ، كنت قد
رايتك ، وعرفتك ، منذ ما يقترب الآن من نصف قرن
بحاله : « في تلك الغلالة الشفافة جسدا خمريا من
الموسيقى والزبدة وعجينة الضوء العارى . ترتعش
رعشات متطاولة متوترة ، ثم تميل من حرارة السحر
البدائى المنيع عن اللحم لحي الحار . كان جسدها
يرقصها شيئا واحدا هو دنياها . المنتصبان المرتجان
وأنين رحمها المرتعد المهيوك وانحادة ظهر طويل ناعم .

وركاهما يهتران كأنما يخوضان أمواجاً ثقيلة من الرغبة .
هذا العرى يتقلب وينطوى على أحشائه يتلمس في حمى
ظلمتها سرا ، ثم يدور ويتمدد وتتفتح حناياه المبللة كأنما
تستقبل ، في رعشة الذة ، تلك الهجمة المشدودة الفرجة
المخضبة » .

لكنك الآن تعرفين ، على نحو ما ، أكثر مما عرفت :

« أنا دائما غيرهم . لست مثلهم

دائما الكرة التي أرميها تجمد » أوت ، أولى
الفلط . هناك قانوني . وهناك قانونهم . هناك
الذى يقولونه . وهناك الذى يفعلونه . وفي معظم
الأشياء ناقصة ومتقطعة وملوئية وكاذبة وغير
مفهومة عندي » .

قلت لها : حيك يا نايبة . على مهلك شوية . كل السودا
ده مرة واحدة !

« معظم الأحيان تنتهي بصدامات معهم

هم طيبين ، خيرون ، وأنا مثل الزفت ! هم
يحبون المال — شىء طبيعى — وأنا علاقتى بالمال
بالضبط مثل علاقتى بالجرائد القديمة .

التم بالليل مع نفسي . وفي الصباح أكون مثل
انكسار جفراف في طبقات الأرض :

لهم إله مثل « أبو الهول » رابض على كرسي
فوق ، جبار ، مننقم ، بالمرصاد ، أما أنا فغير
ذلك . ربنا عندي محب جان غفور وعارف ،
يحبني ويفهمنى .

ليس هذا فقط . من زمان لا أحب كل
العقائديين ، والمذهبيين ، الأنصاريين
والشيوعيين والمصرفياتيين وطبعا الإخوان
المسلمين والجماعات . كلهم عندهم مشاكل
نفسية أو غيرها يخفونها بالكلام الكبير ،

والأقنعة ، كلهم تنقصهم حبة أمانة عميقة
وضرورية .

قلت : لا يا نايرة . هنا أنت مخطئة . اسمحي لي .
جهم كلهم المؤمنون بجد وحق ، أولئك الذين عندهم حكاية
المثل والباديء حكاية حقيقية ، والتضحية بالنفس ، وحب
مصر أو حب الإنسان الكادح أو حب الإنسان المسلم ،
والعمل أيضا ، الحب باعتباره عملا . بعضهم موهوم .
بعضهم ساذج ربما ، ولكن الإيمان الحار في أعماقهم ،
حتى لو كانوا يخدعون أنفسهم ، غير مدركين أنهم يفعلون
ذلك . بعضهم - وخاصة قياداتهم - كذاب ، ومضلل ، أو
مرتزق ، صحيح . ولكن سوادهم خالص الإيمان وإن مغرر
به أو ساذج .

كنا في سيناء ، الجبال الصارمة جبهة وعرة صخرية
بلا رحمة ، الهول الجاش في شعابها كان نار العليقة نار
الرب على أهبة الاندلاع في أية لحظة في أي مكان ، ثم
واحات الخضرة الخبيثة ، والتخيل المتكاثف الجنون .

« أمام هذه الجبال ، أمام هذه الأرض في
متسعتها الشاسع ، أمام هذا البحر ، صرفت
رئيسا ، صرفت نفسي ، صرفت أنفي في سواد
وانحطاط حضاري وإنساني . كم مرة عيني
انكسرت على الجبال ولم أكمل نظرة واحدة .

كم مرة اجسست أنفي أريد أن أبكي
والطم وأراول واشيل التراب واحط على رأسي
وأجري وأرتني .

كم مرة اختشيت من الجبل وقلبي تناه في
صدرى من متسع الصحراء ، واجسست أنفي
مثل قطعة بلاستيك تافهة ومرمية على الرمل .
وملغاة يا نايرة على هذا النض نفسه ، مغمورة في

كتابك أنت ، لا أملك أن أملكك هذا ، أي يد .

« وكم مرة انتشيت »

« وكم مرة عرفت أنني في سعو سامق ،

حضارئى ، وروحي معا

الشيء الوحيد الذى احسست به تماما أنه
في ، أنني سأكمل نظرتي ، أنني لن أخجل من
نفسى وإن أنظر إلى تحت ، الشيء الوحيد الذى
سينشد لعمودى الفقري على استقامته ، الذى
أملك به أن أردد ، بشكل أو آخر ، على هذه
النفعة بدون أي تشنيش ، وبعمق ، ربما بصوت
أخفض ، هذا الشيء الوحيد هو أنني أملك أن
أرقص .

الرقص هو ردي ، وتفاعلي ، أمام الجبل
والبهر والأرض ، وكل شيء .

الرقص هو حلمي وخيالي وجذيتي
وموضوعيتي وبحثي الدائم الذى لا ينتهى .

تعبت . تعبت من حمل طلاس نفسي ، وعدم
قدرتي على الذيلان في الوجود والفتاح ، من
الاصطدام والألم والوحدة . تعبت .

عمرى ما حملت فكرا أو احسست بلحساس
أو عشت سوقفا اخترته إلا وكنت في منتهى
الخلوص له . إخلاص أفكته ساذجا جدا أو ربما
بريتا جدا ، لا لأحد ، بل لفكرة . دائما احس
وأنا يصدد أي فعل أنفي في الحقيقة في مواجهة
فكرة ، فكرة فقط ، لا نفسي ولا الآخر . عندئذ
أكون في منتهى التفاني غارقة في الفعل لاخره
ومداه ، حتى لو كان أنفي انظف بلاط الجليخ أو
العب مع طفل أو أعم في البحر أو حتى أترج
على قيلم . ودائما أخرج هلكانة ومستهلكة .

« هذا شيء مختلف .

وقعت في بئر الطين وملأني النور ورحت معه
للاخر ، وفزلت في عمق نفسي ورأيتها وجهاً
وجها .

هل جريت أن تمسك بالطين الطرى في يدك ؟
طين كثير تحطه على كل جسمك . يغطي بطرقة
من الردغة اللزجة ، هكذا غطاني الطين في بئر
حبيبي . غرقت في الطين الجميل لغاية لم راسي .

هل جريت أن تاوي إلى حضن جاموسة
كبيرة وتسند رأسك على بطنها وتسمع ضج
الدم ؟ تعبها وتحضنها وتحاول أن تحتويها
وتلتصق بجسمها وتحاول أن تبذل كل
الممكن وتجرى وراء النعمة الكثيفة لكي تمسكها
بجسمك وتلف يدك حولها وتأخذها في جسمك
بين يديك في حضنك ؟

أنا فعلت .

كلّ الممكن والمتاح والعاقِل والناضج والعميق
وكلّ غير الممكن وغير المتاح والمجنون ، فعلته
كله ، أسقطت كل الحدود والقوانين ، وعملت كل
العيب والعرام والممنوع . لم يهمني شيء . كنت
كاسحة . أريد أن أقول كلمة أخرى : كنت
فاجرة . فاجرة ، وقعت وشلت ومسحت وولفت
وانتزعت كله ، لم أبق إلا لحمي الإنساني
الداخلي البدائي .

عرفت أن الصحراء المسترسلة الرائعة
بلا أي حاجز في سبيلها ، ومزارع العنب والنخيل
إلى مدى الأفق ، والرمل المتحدر إلى البصر في
الراس السودا ، كلها موجودة في قلبي . في كبرني

تعبت وأنا أحصر نفسي داخل قوانينهم ،
بنالعافية ، عشت أياما صعبة ، وشهورا ،
وساعات مرعبة . لم أكن أعرف أين أذهب ؟
وماذا يحدث ؟ وأين منقذي ؟ وأصلا ما هو ؟
أكره بيوتهم وأثاثهم وموسيقاهم وأكلهم -
ونهمهم في الأكل - وابسهم وقعدتهم التمثيلية
المصطنعة وطريقة فهمهم للأشياء وطريقة
كلامهم . حتى وأنا وهدى (الحل الذي فرضته
على نفسي في وقت ما ، حتى وأنا في قلب الوحدة
عن كل حياتهم) كان الجحيم .

ما هو منقذي ؟

قلت : أنت ممثلة بجسدك ، وبالنعمة
وكنت أهدس فخرها بجسدها عاريا - أو في بدلة
الرقص - كبرياء الجسد وعزته .
يتعدى حدود جسديته .

أما وهي ترتدي ملابسها فليس هناك هذا الإعتزاز ، بل
هي مفتربة ، مسلوبة . في أحيان تستعيد شيئا من هذا
الإعتزاز في ملابسها الفضفاضة حيناً أو المفتوحة حيناً ،
وحينما ترتدي جلابيتها على اللحم . ساقاها السمراوان
المسحورتان برشاقة عندما تلوحيهما بحرية وهي تتحرك
تعيان إليها كبريائها . لأنها وهي عارية - أو في بدلة
الرقص - حرة وموجودة . هي نفسها ، مملكة نفسها .
سيده الفقه الجيمدي .

قلت : ما أبعدني عن هذا الفقه كله . أنا ابن أدنى قيم
« البيروقراطية الصغيرة » كما يقال . أذلك تمردي
عليها ؟ أذلك تعلقي - بل استماتتي - في الجسد الذي
يستحيل ، ويتعدى ؟

« أحببت .

« لا يُقَلَّ لي : طبعاً ! »

الداخل ، وعرفت أنني لست قطعة بلاستيك .
اقتربت بل وتوحدت مع الكون والمجرات
والشموس وحكاية الإنسان ومعبود الكرنك
وريجيوم موزار ، بلا خوف ولا حزن .

كنت ألس الأشياء من أول وجديد بدون
إحساس الهول
صدقتي لو قلت لك بكل أمانة إنني أسكر
بلا سكر إلى حد أنني لم أكن أستطيع أن أفق
على رجلي .

أسقطت كل الألقعة والدروع ، رسمت
« مساجيرت » ، رحت في كل تصويفات باغ ،
رقصت ولعبت ودخلت بجسدي في كل طرقات
الروح .

قلت : نعم ، بجسدي في كل طرقات الروح

قلت : أصدق . أعرف . أنا ، بصمعي .

قلت : أما إنكار الجسد فهو تمجيده ، مقلوباً على
وجهه . النكران الحار هو أوجع الإيمان ، كما تعرفين ،
أولا تعرفين .

قلت : البؤس الجنسي لا أعرفه ، على معرفتي بمضض
الآلام الجنسية ، والفتوة المطلقة الغائصة في صميم
الجسد .

كانت فيها عسوية بنات البلد الجسدية ، تدققهن
العضوى الفياض غير المحجوز ، ليس فيه ودع
ولا تحجر ، ولا تدرج حتى .

هل أنا أقدس الجسد النسوي ، جسدها ، جسد كل
منهن ، الرامات التسمع ، بلا مبرر ؟

أم أن في هذا التقديس امتهاناً مضمراً خفياً لكل

منهن ، وتكريماً لبدأ جسمي أنا ؟ هل في هذا انعكاس
لجسمي - وما وراءه - فيها ، فيهن ، في كل منهن ؟

« دخلت بجسمي في كل طرق الروح » ، لمجرد هذا
المعنى - وهذه الصياغة - أفتيك يا نائيرة قبلة الحب
والامتنان .

ومع ذلك فأتتني على صعيد آخر - غريبة غربة كاملة .
هذا أعرفه .

ولصيقة بي ، مألوفة وحميمة وداخلية عندي ، كأنني
أقرأ منك جانباً من جسمي نفسه ، جسمي الذي يترك
مناهاث الروح .

جانباً هل أنا الذي غرسته فيها ، أم هي التي زرعتها
في ؟

« دائماً كنت أقول له : أنا عطشانة لك .
عندما أشرب لا أرتوي أعود ظمأنة من جديد .
معه كنت دائماً مرتبكة مضطربة ، لا أعرف
ماذا أريد . لا شيء . كل شيء . مثل المركب في
بحر ، بلا مهادف ، بلا شراع . أو حافية على
رمل لا حدود له ولا أفق في نهايته . أصابع
قدمي تغوص في الرمل الناعم .

كنت أقول له نصف ضاحكة نصف جادة :
أنت جاموستي !

كنت أقول له : تعال تذهب للناحية الأخرى .
للإتجاه الآخر .
للضفة الأخرى .

باختصار ، أحببت . أكلت من طين الحياة .
رغيت نويت .

وإلى حد الهوس رأيت . ولأنني عرفت
عملت ، دون تردد .

أحس أن كل الأشياء صاحبة ، تكلمني .

في معظم الأحيان أحس ، أكثر مما أفكر .

لم أتصور قط أنه في لحظة ما سوف تحاصرني هزيمة الآخرين وتضغط عليّ هذا الضغط الهائل ، وتصبح الهزيمة هي القانون . هي التي في الشمس وأنا التي في الظل ، هي التي تفعل وأنا المنتظرة ، منتظرة الصدفة ، منتظرة رحمة ما .

في لحظة مجنونة نظرت في يديّ . وجدتهما خاويتين . لا أمسك شيئا . وبعد أن امتك كل الأدوات كانت الحكاية انتهت . بعد أن عرفت سر اللغة كان الموضوع الذي سأتكلم فيه مات . الغيط اختفى ، البحر نشف ، والصحراء انطوت .

ليس هناك ما الفعل . أحس أن الحياة صغرت وأنتى ممكن أن أراها من خرم باب . ليس ثم موضوع ، ليس ثم حدث ، ليس ثم شيء كبير .

سافرت ، ولكن - على الأقل بالنسبة لي - الخارج جحيم ، خواء ، بلا روح ، فقد كل شيء . أنا لا أريد أن أتفرج على شيء . أريد أن أعيش . أعيش .

أحس نفسي خاوية . أحس خارجي خاويا

« أين الانتصارات ؟ أين ؟

حتى أصحابي ، أما في الحشيش ، أو عند أطباء نفسيين أو توجين أو ترمين أو يجرون وراء فلوس ، أجدهم إما محبطين ، ساكتين ، أو راجعين لما رفضوه طول الوقت

أحس شيئا من الهزيمة دخل في نسج الحياة . هناك شيء لا طعم له ، طول الوقت أحسه ، مع الناس ، ومنهم ، شيء قد لسد ، مثل الأكل الصامض ، أحس نفسي لا أكبر ، لا أنمو ، لا أعرق . ويدلا من أن أتكلم مع الناس ، والأشياء ، أجد نفسي ساكنة طول الوقت ، ساكنة معاةة منهم معاةة بهم معاةة فيهم . ليس هناك انصهار حقيقي ليس هناك قضية ليس هناك تقابل .

من زمان ، عندما كنت أقوم بعمل ما كنت أحس بالسياق .

كان هناك تناغم وتصاعد ومحصلة .

الآن أحس أنني أظل ألف مثل الدينامو ، ولكن ع الفاضي .

أقول : تحمّل . نحن في الحياة يجب أن نتحمّل . ولكن أعيش أشياء قيئة مبتورة وشاقصة . وفي الآخر أرجع ، لأن هذا كله لا يحتمل » .

عندما جاءت تزورني لأول مرة دهشت ، لأنني رايت فيها مزيجا غريبا من رامة المتفجرة المتردة المزدهرة بالجنس والشبق لماحة الذكاء وحاضرة الذهن ، ومن سماح انور الغلامية المشاكسة بردها الخام وصوتها الأبح قليلا - على طلاتو - ومن أختي الصغيرة من سنوات ، عندما كانت في السابعة أو الثامنة ، تزورني في معتقل « أبو قير » تسير إلى بخطوة صغيرة وثقة وجريئة ، وكاملة البراءة والشجاعة .

أردت أن أضربها إلى بمحية صدقة فورية ، وأن أحس على صدري بنهديها الصغيرين ، كأنها بكر لنظافتها

الجسدانية الداخلية وتتمام طهارتها .

لذلك لم افاجأ حقاً حينما تلقيت منها الرسالة التي
تقرأونها الآن معي ، بالنص تقريبا .

« أحس شيئاً كايومنياً يهدف إلى تحويل
الناس إلى أجسام بلا روح ، مثل الدجاج الآلى
في مزارع الدواجن والجمعيات الاستهلاكية ،
مجاميع هائلة تخرج للحياة في الحاضن
المبرمجة تؤدي وظيفة مرسومة من الأول
للآخر ، ينتهي البرنامج فينتهون ، لا صراع ،
لا اتصال ، لا حوار ، لا شيء إلا الكابوس .

أنا أحب الحياة . أجد فيها متعة أفرح بها .
أرقص فرحاً بها . لذلك كنت قد عدت في
الحديد ، عشت ، اكتشفت ، عرفت . لكن هذا
الذي يسلبني فرحتي وإصراري الآن لا أعرف
أن أتجاوزه . هذا الذي يحرمني من الرقص -
معنى الحياة عندي - يحاصرني ، هذا
الكابوس ، ويعزاني . طول الوقت أحس شيئاً
لا طعم له . ولا أستطيع أن ألعب اللعبة الرديئة
بالقيم ، وبنفسي ، وبإيماني ، بفرحي وإقبالتي
على الحياة . بالرقص . لا أستطيع أن أهدر
الحقيقي في .

تعبت حتى عرفت . تعبت تعباً حقيقياً حتى
عرفت ماذا يعني الحب ، ماذا يعني ربتنا ، ماذا
تعنى الموسيقى ، وعلى الأخص ماذا يعني
الرقص حقاً . ماذا يعني البحر ، وماذا يعني
الجسم .

لا أستطيع أن أتجاذب أطراف الكلام
اليومي الصغير . لا أستطيع الحب بما هو
جديد .

ولا أستطيع أن أظل هكذا طويلاً ولا أرى
مخرجاً .

« نايرة »

ماذا أقول يا نايرة ؟ هل تستعجدين بمن يفرق ؟
لم فقط تطلقين صرخة لا تملكين لها حبساً .
أنا أيضاً لا أستطيع أن أقول لك ، مثلاً : لا تراهي ،
الزمن قليل بأن يجد المخرج والنهضة ، هذا كلام صغير .
أما أنا فإن خرس مطبق .
لا أستطيع - مهما تكلمت - أن أقول شيئاً .
ثم أن هذه كلها ليست قصتي ، ليست من صنعتي
لا يد لي فيها إلا أنني تلقيتها .
أم إنني بصوتك أنت أقول ؟





فصل من رواية :

* حكايات المؤسسة

في أصل البناية

بور ، مهجورة منذ حوالى قرن . عندما انخسفت الأرض إثر زلزلة مهولة اظلمت بعدها السماء ثلاثة أيام متوالية وسقط ما يشبه البرد . . ومكنت الأرض ترجف أربعين يوما ، بعد تلاشى الزلازل ظهرت حفرة مستديرة ، قطرها حوالى مترين . تشبه بئر الساقية ولكن قرارها غير باق ، كما لا يلوح فيها ماء .

صاحب الأرض وقتئذ رجل مجرب ، حتى وقت قريب كان يوجد من يذكره ويصفه كأنه قائم أمامه . كان مهيبا ، راسخاً . عنده جلد وصبر ونبره . اتخذ احتياطات عدة لا شك أنها انقذت كثيرين كان يمكن أن يختلوا إلى الأبد ، بعد أن جس الأرض جيدا أحاط الفومة بالجريد ، كان عمقها مئتا اقاوليل وخيالات شتى ، أحضر جذع نخلة ذكر . فلقه نصفين . تعاون مع ولديه على حمل أحدهما

.. عندما شرع استخف البعض وانتقده آخرون سراً وعلانية . أكد بعضهم أنه مغامر يبدد ما جمع ، لا يدرك الحقائق ولا يقدر الواقع . تسامح أحدهم : من سيقصد هذا المكان النائي ، وسط الغيطان ، بعيدا عن المدينة ، عن الطرق الرئيسية السالكة رغم قربه من النيل ؟

كانت إمبابة وميت عقبة وبولاق الدكرير وأبو قتاتة مناطق تعد من الريف وقتئذ . اعتبرها القاهريين أماكن نائية لا يقصدها إلا التجار الذين يجلبون منها الخضر والفاكهة ، أو طلاب النزاهات الخلوية .

لم يعبا المؤسس بهذا كله ، كان مقتنعا تماما ، لذا أقدر ، اشترى سبعة أفدنة ، منها ثلاثة مزروعة وأربعة

• «حكايات المؤسسة» آخر أعمال الروائى جمال الغيطانى ، لم تنشر بعد بدأ كتابتها فى العام الماضى ، وانتهى منها فى هذا الحريف . والرواية تتكون من عدة وحدات يمكن قراءة كل منها كعمل قصصى مستقل . ولكنها تشكل مجيما فيها بينها عالما واحدا ، له واقعه الخاص ، وإن كان شديد الصلة بالواقع . والفصل الذى تنشره «إبداع» هو الدخول إلى الرواية .

العدم !

نبئت حشائش غريبة . تحجرت أجزاء من التربة ، تشققت مساحات أخرى . حاد الناس عن الضلوع وقها حتى في ذروة النهار ، عندما جاء المؤسس قصد شراء الأفئدة الثلاثة العامرة . دفع ثمنها نقداً . لم يتجاوز سعر الفدان الواحد مائة جنيه بمعايير الوقت ، ثمن جد بخس بمعدلات الأزمنة التالية .

لكن .. هل كان يعلم مسبقاً بأمر التفرة ؟

يؤكد المعصرون الذين شهدوا قدومه ينظرات حزينة وملامح كامدة أنه عند وصوله للمعاينة اتجه مباشرة رغم تحذيرات الجميع ، أطل على الفتحة التي لم تلق قد استدارتها . أصابع يديه تتلألس وراء ظهره ، ثم أمسك حجراً مستديراً ، اللقاه بقوة ، أصفى ، اعتدل واقفاً ، هن رأسه مرتين . تراجع متمهلاً على رأى من القوم الذين لم يخفضوا دهشتهم ، وإن كتموا ضيقهم ، ذلك أن مجيء غريب لا يعرفون عنه شيئاً لامتلاك أرض في الناحية التي ولدوا فيها أباً عن جد ، أمر لا يثير الاطمئنان أبداً ، إلا يقال دائماً : الجار قبل الدار ؟

ما البال إذن والقادم الجديد غريب تماماً ، ثوبه ليس من ثوبهم . وأمره مختلف عنهم . بل إنه ينتمى إلى سادة المدن الذين يتطلعون إليهم دائماً برؤية .

لم يمض إلا أسبوع واحد فقط . وبدأ توافد المهندسين والمبشرين والعمال . الغريب .. أنهم قصدوا الأرض البور ، المهمل التي لم يشتريها المؤسس ، لسبب بسيط ، أنه ما من مالك لها . بعد هجاء صاحبها صارت مشاعاً لكنها لا تطرق . مهجورة بسبب هذه الفقرة المؤدية إلى اللا قرار .

سرعان ما ظهر سوران من حجارة بيضاء مصقولة تيل

ورماه في الفتحة حتى يتبين معقها ، وإلى أي حد تغور في الأرض ؟

هوى الفلق . أصغى جيداً . لكنه لم يسمع صوتاً ينبئ به ارتباطه ، استقراره على قاع ، كأنه تبخر . التفت إلى ابنه الأكبر ، قال إنه لم يعد لهم مقام هنا ، ثم التفت إلى ولده الأصغر ، قال إنه لا مفر من مفارقة المكان ..

إلى أين ؟

عبثاً كل الجهود التي بذلها الجيران والأقارب معه . رفض أن ينيبهم بوجهته . لم يفض إلى أسرته بمقصده . بدأ وهو يحثهم على لئمة أغراضهم وحاجاتهم كأنه يتأهب للفرار من خطر قادم ، محقق .

عندما ولي وجهه صوب الجنوب كان يبيكى . كذا امراته وأولاده الذين لم يكن بوسعهم إلا طاعته . مع خروجهم من دائرة الرؤية ، انقلعت أخبارهم . ذوى أسرهم . لم يبلغ أي من الجيران ولو قيساً من سيرتهم . كان الأرض انشقت وبلغتهم ، مع انقضاء السنوات على غيابهم لم يقرب إنسان الغيب . ولم يحاول زراعته .

أربعة أفئدة ليست بالمساحة الضئيلة في ريف تقاس أرضه بالخبر والذراع ، ويقتتل القوم من أجل بضعة سنتيمترات . ظلت تلك التفرة المفتوحة مصدر رهبة . ومع الزمن توارث القوم القضية منها ، ومن المؤكد أنها سبب رئيسي ، وربما وحيد لعدم الاقتراب من الأرض ، وامتناع أي إنسان من أمالي الناحية عن تثقيب التربة .

تناقلت المخاوف من جيل إلى آخر ، يتطلع الجميع ناحيتها بخشية كأن قوة ما لا يدرون مصدرها أو كنهها سوف تنقض عليهم لتدفعهم إلى المجهول ، لو زلت قدم أحدهم ، لوضل أحدهم طريقه إليها عند عوبته ليلاً لابتلعه

إنها جلبت خصيصاً من محاجر تقع قرب العلمين في الصحراء الغربية . لها خصائص يعرفها البناعون ورجال الحفولة .

السور الأول دائري يحيط تماماً بالقوة ، يرتفع إلى ما يوازي صدر رجل بالغ ، متوسط القامة ، ورغم ذلك سقط في البئر السحيق أول عامل من الغرياء ، وأصله من الواحات البعيدة ، الداخلة . ومازال الورثة من أحفاده يتقاضون معاشاً شهرياً من أموال المؤسسة ، رغم أنه كان يتبع ماقولا صعيدياً مقيماً بالإسكندرية اقتصر عمله على بناء السورين وتمهيد الأرض والطرق المؤدية لا استقبال معدات بناء حديثة لم تستخدم من قبل في مصر حتى ذلك الوقت ، منها خلخال الأسمنت الآلي ، والونش الرافع ذاتي الحركة ، ومولدات الكهرباء .

لم يتوقف صرف المعاش طبقاً لوصية المؤسسة التي احترمتها المسئولون عن الإدارة حتى في زمن التأميم الذي يعتبره البعض بداية الحقبة الشيوعية .

السور الثاني أحاط الفدائين السبعة كلها . بدا واضحاً أن الرجل القوي القادم من المدينة يضع يده على المساحة كلها . رد خصومه فيما بعد أنه لم يدفع ملياً مقابل الأرض المهجورة ، لكن المخلصين من القدامى يؤكدون أن هذا غير صحيح ، وأن ملجري في الواقع مختلف تماماً عما قيل وما حاكته الجهات المعادية ومنها أجهزة معينة في الدولة ، ويشيرون إلى اجتماع سيادته بكل المعمرين من أبناء الناحية ، الملال ومستأجرى الأرض ، وظلوه بهم ، ثم إظهارهم الإبتهاج ، وإصرارهم على ذبح عجل بثلث تحية له وأوز ويط وحمام ، كل بيت قدم ما يمكنه ، قعد فوق الأرض وأكل معهم ، وشرب الشاي ، ثم أدى صلاة العصر ، بعدها صحبوه حتى عرسته

السوداء التي انتظرت عند بداية الطريق المهدي ، صحيح أنه ما من واحد يوجد منهم الآن للتأكد . أو الاستفسار . لامن أولئك الذين حضروا لقاء المؤسسة ولا من ذريتهم . لا وجيد للأراضي المزروعة نفسها ، خلال عشرين عاماً فقط انتشر البناء ، ويعد عشر سنوات أخرى قامت حول المكان أحياء جديدة عدت من مناطق القاهرة الحديثة ، ومنها « المهندسين » . و « الصحفيين » ، و « الدقى » الذي لم يكن يوجد به إلا مبنى وزارة الزراعة ، وهذا يثبت بعد نظر المؤسسة ، ونفاذ رؤيته . وفساد ما ترد عنه في البداية .

عندما بدأت أعمال التمهيد والحفر لم يتخيل إنسان ، حتى من أولئك الذين خبروا التربة وعرفوها أن عمقها سيصل إلى هذا الحد ، أكثر من أربعة عشر متراً والطين الأسود الرخو ينز خصوبة وشراء ، تراكم طمي النهر القريب منذ آلاف السنين ، أثناء الحفر عثروا على بقايا قارب عتيق كان الصانع فرغ منه بالأمس ، طرازه غير مألوف ولا يعرف مثله ، أهدها المؤسسة إلى مصلحة الآثار التي شكلت لجنة علمية ناقشت ودرست وصاغت تقريراً نشر ملخص له في الجريدة المحلية الناطقة بالإنجليزية . أكد أن وجود القارب يدل على مجرى النيل القديم . كما أن النقوش المحفورة عليه تلقى أضواء جديدة على العصر الصاوي . عرض القارب في المتحف المصري داخل صوان من زجاج ، أرضيته مرآة مصقولة بلجيكية الصنع ، ظل القارب سليماً حتى منتصف الستينيات عندما وقعت المحنة الكبرى التي أطاحت بالمؤسس . في الوقت نفسه بدأت الصحف تنشر أخباراً مقتضبة عن تلف جبال الليث الجديدة التي تشد أخشاب القارب ، وتحللها السريع مما دعا إدارة المتحف إلى مخاطبة وزير الثقافة لإصدار بيان علني يناشد الهيئات والعلماء المتخصصين المبادرة لإنقاذ

هذا الأثر النفيس ، يبدو أن الفطر الغامض الذي تم رصده نال من مقتنيات أخرى أهم بكثير منها مومياء رمسيس الثاني التي حار في علاجها العلماء حتى وقت تدوين هذا .

شخص واحد ربط بين إقصاء سيادته عن المؤسسة وظهور هذا الفطر ، إنه الجولامرى أقدم وأخلص العاملين . بل إنه أرجع كافة الكوارث والمحن التي لحقت الخاص والعالم إلى هذا السبب .

في المكتب الرئيسى الذى تماقب عليه رؤساء عديدون بالطابق الاخير من البناية الأولى . يستقر جزء صغير من خشب الدقة داخل مثلث زجاجى شفاف جداً . يشبه ذلك المستطيل الذى يضم قطعة من صخور القمر ، المعروضة في مدخل إحدى بنايات الامم المتحدة بالمقر الاوروبى . يؤكد بعض خبراء التحف أن صانعهما واحد ، ولكن المثلث أعد قبل المستطيل بسنوات عديدة .

غير أن موضوع القارب أكثر غموضاً وتعقيداً مما هو مدرن على تلك اللوحة الصغيرة المثبتة عند مدخل غرفة العرض . أو في المراجع الرسمية لهيئة الآثار ، وما تحويه سطور دائرة المعارف الفرعونية المطبوعة بالتعاون مع المتحف البريطانى .

الامر ليس بهذه السهولة إذا أخذنا في الاعتبار ما يتردد في المؤسسة . بداية .. هل كان سيادته على علم بوجوده ؟ هل وقف على دلائل أو إشارات ؟

الحق .. ما من إجابة قاطعة ، لكن ثمة أقاويل تتردد ، طبعاً .. القارب ليس محوراً تاماً . ولا أخشابه النادرة . ولا النقوش النادرة ذات القيمة العلمية . لكن الاهتمام كله بحمولته النادرة التى يبدو أنها غرقت معه في الماضى السحيق ، البعض حددها بدقة ، عشر أو أن فخارية تحوى

عملات ذهبية عتيقة . يبدو أنها حوت خراج بلاد النوبة ، أو الوجه القبلى . كانت مقدمة القارب متجهة إلى الشمال ، ولكن يبدو أن بعض النقوش توضح ذلك .

يقول آخرون إن سيادته طالع على إشارات معينة في بردية كانت محفوظة في متحف المتروبوليتان أثناء دراسته في جامعة كولومبيا ، عشق الآثار وعلم الحفريات رغم أن كلية الاقتصاد التى التحق بها كانت بعيدة عن ذلك تماماً .

بعد إقامة السور حول الأقدنة السبعة وإحاطتها ، بدأت عملية تجريف استمدت سنة بأكملها . لم يخللها يوم إجازة واحد . حتى بدت الصخور الأرضية الوعرة عند عمق كبير تقاوت من فدان إلى آخر . بيعت كميات طمس هائلة بعد أن تم نزحها إلى قمامان الطوب المنتشرة جنوب العاصمة وشمالها . ويؤكد العارلون أن معظم العمارات الحديثة التى شيدت في الأربعينيات وبداية الخمسينيات كانت من هذا الطوب .

هل تمت عملية التجريف تلك بهدف بيع الطمس الكثيف الذى جنى منه أموالاً تجاوزت مادفعه في الأرض ذاتها عدة مرات مما شجع آخرين على ذلك . ولم يوقفهم صدور قوانين أو قرارات ، أم للوصول إلى القارب الذى ظهر بعد حوالي ستة شهور من العمل ، وهضر سيادته بنفسه استخراجاً . وقام بفحصه ودخله والاحتفاء على كل جزء فيه . ولم يبلغ مصلحة الآثار إلا بعد مضي ثلاثة أيام امضاهما كلها مقيماً على مقربة من الطفرة اللانهاية رغم صدور عدة كتب عن تاريخ المؤسسة . يتردد أنه كتب بعضها بنفسه وأصدرها بأسماء مؤرخ معروف ، وبأبحث اجتماعى . وأستاذ جامعى . دفع لهم بسخاء ، إلا أن هذه المؤلفات لم تحر إلا سطوراً معدودات عن القارب . ولكن ما من كلمة واحدة عن الذهب ، عن الكثر .

إلا من خلال اتصال هاتفي بجريه هو شخصيا ، ومن خلال بصمة صوته الخاصة .

هذه البصمة فقدتها تماماً بعد إصابة حنجرته بالمرض الخبيث ، هكذا أضاع الكنز ، ويدد ثروة كان يمكن أن تدفع اقتصاد البلد ، وخطة التنمية الأولى .

يؤكد كارهوه أنه هرب الذهب لحظة اكتشافه المرض ، وأنه كان على علم بقرب محو معالم صوته ، ولم يكن مثل ذلك معهوداً في البنوك ، بل إنه أول من استخدم ذلك ، كان هدفه الحقيقي حرمان النظام السياسي من الذهب ، خشية اكتشافه بعد رحيله . لو ظل هذا الذهب لا غير سندا متينا للاقتصاد القومي ، خاصة بعد نزيف حرب اليمن ، وهزيمة يونيو ، أما تأييده العلني المستمر فلم يكن إلا غطاء متقن لكرامته النظام . بل .. للبلاد . ليس ذلك فقط إنما لعب دورا تخريبيا وأنه ما زال مؤثرا ، كما أنه أخفى قبل وفاته وثائق خطيرة ، هامة جداً ، تتضمن خرائط دقيقة لمواقع حقول النفط في الصحراء الغربية ، لو تم التوصل إليها لأصبحت مصر من أغنى دول المنطقة . لكن هناك قوى عالمية حريصة على إبقائها ضعيفة .

المؤسس يخفي هذه الوثائق ، وربما ما تبقى من الكنز ، وليس ما يتردد حول البنك السويسري إلا تمويه متقن ، يخبئه هذا كله في تلك الحفرة الدائرية التي لا توجد جهة في مصر تعرف عمقها الحقيقي . حتى أن العلماء الذين وفدوا بناء على طلب الدولة من بلاد مختلفة ، عجزوا بخبرتهم وعلمهم ، وأجهزتهم المساسة تحديد المسافة ، أكدوا أن العمق لا يقل عن أربعين كيلو متراً ، وأنه يفشى مباشرة إلى الجزء المنصهر من جوف الأرض .

عندما تم تصميم البناء ، طلب سيادته أن يكون المبنى محيطة بالفتحة إلا من جه " واحدة ، كان الهلال انصب

أشار سيادته في كلماته التي ألهاها في المناسبات المختلفة إلى اكتشافه القارب ، وحرصه على إخراجه سليما وحضور رجال الآثار ومدير متحف الفن الإسلامي . وكان فرنسيا في ذلك الوقت . ورغب مشاهدة القارب رغم أنه أثر فرعونى .

يبدو أنه كان يريد ضمناً على إشاعات أو أقاويل تناولت أوانى الذهب ، غير أن بعضاً من قدامى العاملين يؤكدون أنه لولا هذا الكنز لما ارتفع المقر عشرة طوابق في زمن كانت أعلى بناية في القاهرة كلها لا تتجاوز الستة أو السبعة . جاء تحفة هندسية . بتصميمه الذى يشبه هلال تنوسله نجمة مخمسة ، هكذا يبدو لهواة الطيران الشرعى . وطلبة مدرسة الطيران إذ يعلقون فوقه أو حوله بعد انطلاقتهم من مطار إمبابية .

كل شيء أعد بدقة ، حتى إن مصاعده الثلاثة لم تتوقف بسبب أى عطل فنى لمدة أربعين سنة . أما النظام الخاص بالمياه والصرف الصحى قبل مد الشبكات العمومية إلى هذه الناحية فمما يعد إنجازا علميا بمقاييس الوقت ، وما زال يدرس في كلية هندسة القاهرة .

فاض الكنز عن حاجة المؤسسة . واستخدم جزءا منه في دعم رسائل الشركات التابعة بعد تأسيسها . وخلال الأزمة الاقتصادية الكبرى في الخمسينيات ..

عندما صدرت القرارات الاشتراكية وبادر إلى إعلان ولائه من خلال إعلان مدفوع . وتصريحات صيغت فيها بعناية ، وبرقيات مطولة ، بدأ عملية تهريب الكنز إلى الخارج وتمكن من نقله وإيداعه في بنك يقع في مواجهة القاعة التى عقد فيها المؤتمر الصهيونى الأول في مدينة بازل .

اتفق مع إدارة البنك على ألا يتم التصرف في أى جزء

الأشكال الممكنة ، الموفية بالغرض ، لذلك يشير البعض إلى الفوهة قائلين أن رخاء مصر يكمن هنا . لكن .. كيف السوسيلة ؟ غير أن أخلص المناوئين ، ومعظم رجال المؤسسة ، وقطاع عريض من المتعاملين معها لهم رأى آخر .

أبرزهم وأهمهم الجوهري . يقول بحسم إن مثل هذه الأقاويل التي وجدت طريقا إلى بعض الصحف والمجلات بعد انتهاء المرحلة الشيوعية .

حكاية زلج الذهب لا أساس لها . مجرد أوهام مريضة . هذه المؤسسة العريقة بنيت من عرق سيادته وكذ العاملين الأوائل الذين قدموا ما استطاعوا لنجاح العمل . لم يظهر هذا البناء كله بضرية حظ .

مع الزمن ثبت صفاء رؤيته وبعد نظره . عندما اشترى هذه الأرض لم يفكر أى إنسان في الجيء وشراء قيراط واحد لبناء منزل من طابق واحد . كان الغرباء يخشون المورد في دروب الناحية نهاراً . خاصة بعد العصر . إن لم يكن خوفاً من الكلاب المسعورة أو الثعالب والقطط البرية فتحاشيا لقطاع الطرق وعتاة المجرمين الذين يتحركون عند الأطراف . سيادته .. قطع دابرهم وأراح أهل الناحية منهم . أقدم وشيد بناية ارتفعت سنة بعد أخرى . ليست مجرد طوابق ، إنما مقر ضخم ، يحوى مطاعم ومطابع وجراجات وآلات تعبئة ، وأخرى للتغليف ، ومخازن عامة وأخرى متخصصة ، ألم تضم المؤسسة المخزن الوحيد في الشرق الأوسط ، وقارة أفريقيا كلها لبنج الاسنان ، هل هناك أبعد نظر من ذلك ؟ هل هناك دولة تترك قيمة العمل . والموهبة مثل اليابان ؟ ، إذن .. لنُصْغ إلى ما حدث

يؤكد الجواهري أن شاعراً معروفاً كان يلقي

محاضرات عن المتنبي في الجامعة الأمريكية بداية الخمسينيات ، فوجيء بوجود شباب ياباني بين الطلبة . يقرأ العربية جيداً . لكنه يتحدثها بصعوبة ، دهش ، لكنه رحب به . بل دعاه إلى بيته ، نشأت بينهما مودة وفي ليلة بدأ فيها الياباني رقيقاً ، فياضاً بالحنين ، قال للشاعر إنه بدأ دراسة العربية في أوزاكا . وجاء ليتقن شعر المتنبي ويلهم أسرارها ويحفظ أجمله . من أجل شخص واحد . شخص يتمتع بذكاء وقاد ، وعلم غزير ، اهتموا به في اليابان اهتماما كبيرا ، وعندما تأكدوا أن المدخل إليه حفظ اشعار المتنبي وترديدها ، وتفسير رموزها وغوامضها . أوفدوه إلى مصر . وفروا له منحة سخية .

لم يصرح الشاب الياباني باسم من جاء إلى مصر سعياً إليه . لكن الجواهري يتيسم عند هذا الحد ، يبرز عدداً من الصور ، بعضها منشور في الجلات الأسبوعية والصحف اليومية .. من هذا ؟

من الذي يجلس في مواجهة سيادته ؟ إنه الياباني ، ها هو يقرأ من الذاكرة اشعار المتنبي . ها هو يعرض عليه أول ترجمة إلى اليابانية .. هل تم ذلك بسبب اهتمام اليابانيين بالمتنبي ؟ طبعاً لا ..

كانوا يريدون التوصل إلى معلومات معينة لديه تتعلق بشفرات إلكترونية معينة قدم سيادته بحثاً عنها إلى أحد المؤتمرات العلمية التي عقدت بمقاطعة يافاريا الألمانية ، لكن .. هل أعطاهم ما يريدون ؟

لم يقدم إليهم إلا ما سمح به . وأعتبر ذلك تجاوباً كبيراً منه لأجل عين أبي الطيب !

كان يلاعبهم . إذ يعرضون عليه آلة تصوير جديدة أو حاسب أو مطبعة ، أو آلات قياس . يبدى بعض

سد منافذه عند استخدام القنابل الكيميائية .

أى بعد نظر ؟

صحيح أنهم وقفوا حائرين أمام الفوهة ، لماذا اختار هذه المساحة لإقامة المقر حولها . إلى أين تؤدي ؟ كم يبلغ عمقها ؟

ما من أجوبة شافية . وأقية . يؤكد الجواهرى أن يوما ما سوف يأتى ويكتشف الناس حكمة سيادته ، لابد أن سببا كامنا لم يفصح عنه جعله يقيم البناية حول الفوهة التى لايقربها إلا كل ذئ قلب شديد .

كتب أحدهم يقول إن ظهور المقر ادى إلى خراب الناحية ، وضيق أخصب أراضى زراعية تقع قرب القاهرة ، وتمدها بأنواع الخضراوات والفاكهة ، وتتقى الجو ، كان ذلك فاتحة دمار الرفعة الزراعية المحيطة بالمدينة .

لم يلزم الجواهرى الصمت ، أرسل مقالات إلى صفحات الرأى ، يقول فيها إن دق أساسات البناية كان أول العمران ، لماذا يقصرون اعتراضهم على تلك الناحية ، ماذا عن شارع الهرم ؟ . ألم تحطه أراض خضراء خصبة . ألم يكن الواقع عند شاطئ النيل يمكنه رؤية الأهرام بوضوح . بدون حاجز . حتى جاء محرم باشا وبنى قصراً على الطراز الفرعونى ، بعده قامت القصور والمعابر ، بل والمسالك العشوائية ، إكتظ الخلاء بالبنائات المتناثرة القبيحة التى حجب أعظم آثار العالم عن الرؤية ، وتسببت المياه الجوفية التى ارتفع منسوبها فى مشاكل عديدة يعانى منها بشكل واضح تمثل أبى الهول .

لماذا لا يذكرون محرم باشا أول من أقام بناية ؟ لماذا يذكرون المؤسس بمناسبة وبدون مناسبة . يغمزون

الملاحظات التى تلوح غابرة ، لكنها تثير اهتمامهم ، يسارعون بدراستها ، بتطبيقها ، أسسه يتردد فى معاهدهم الفنية ، ومراكز البحث من طوكيو إلى أوزاكا .

مثل هذا الرجل ، هل يتسبب جهده هذا إلى الصدفه ؟ يقول الجواهرى : أنظروا إلى المقر ..

أول بناية فى المنطقة . على الرغم من انتشار العمران ويظهر أحياء كاملة حولها سرعان ما ظهرت المنشآت العمرانية والفنادق الشامخة والمعارض والمقاهى والأندية ، إلا أن المقر ظل أرسخها وأعرقها وأمتتها ، هذا ما يلاحظه الغريب والغريب ، بعد وقوع الزلزلة القوية التى رجت مصر كلها رجاً ، خاصة القاهرة وما حولها ، تردت أقاويل حول بناية المقر ، خاصة بعد ظهور تصدعات غير هينة فى بعض مباني المؤسسة الحديثة .

استدعى رئيس مجلس الإدارة المالى لجنة من أساتذة الإنشاءات والخرسانة والتصميمات المعمارية . جاء معهم خبير هولندى مهمت ، فوجئوا جميعا ..

المبنى مشيد على أساس مقاومة الزلازل بنوعيهما ، الراسى ، والأفقى ، حتى عشر درجات من مقياس ريختر ، علما أن أقوى زلزلة عرفها الكوكب الأرضى لم تتجاوز الثمانية وسبعة من عشرة ، وهذا معروف ، مدون .

أى بعد نظر ؟

أى مدى وصل إليه حسن تقديره ؟

لم تعرف مصر مثل هذه الكوارث الطبيعية إلا نادراً ، وعلى مسافات زمنية متباعدة . لم يفكر أحد فى مقاومتها لندرتهما لكنها لم يترك ثغرة إلا سددها . ما من احتمال إلا درس جوانبه ، أبدى الخبير الهولندى إعجابه بربسوخ الأساس ومتانة البنيان . خاصة الجراج العميق . الذى يعتبر مخبأ مثاليا بحق . إذ صمم بحيث يقاوم أعتى عبوات القنابل حتى المتفريدية الحفارة منها ، كما يمكن

ويلمزين ويتباكون على الأراضي الزراعية التي راحت واخثقت ؟ ثم .. من قال إنه - رحمه الله - لم ينتبه إلى الأراضي الصحراوية ؟ ألم يقدم على شراء مساحات كبيرة عند أطراف القاهرة - اشترى فدان الأرض بقرش صباغ - شرق العباسية - سخر الناس منه أكثر مما أبدوه عند اقتنائه أفندة إمبابة السبعة ، قالوا إنه يهوى رمي نقوده في الخلاء ، لم يفكر أحدهم قط في البارون أميان الذي أنشأ ضاحية مصر الجديدة ، رفض الناس الإقامة بها في البداية حتى أن الشركة الأجنبية لجأت إلى مغريات عدة ، منها إقامة مدينة ملاهي كاملة ، وركوب الترام الأبيض بالمجان ، والإيجار الزهيد ، أين ذلك من مصر الجديدة التي أوشكت على الاقتراب من مشارف الإسماعيلية ، عندئذ كثرت الإقامة بالبارون أميان .

وأخر الخمسينيات بدأ التخطيط لإقامة مدينة نصر بإيعاز منه ، نعم .. من سيادته ، هو من أوصى إلى الزعيم عبد الناصر بالفكرة . أهدى إلى الحكومة جزءاً من أراضيه المسجلة باسمه . لكنه باع ما تبقى بأموال طائلة انقذت المؤسسة كلها من أزمة السيولة التي تعرضت لها قبل اعتقاله بعامين .

ألم يقدم في الثلاثينيات على تنظيم رحلات إلى البحر الأحمر ، عرض شراء بعض الجزر المهجورة ، وإقامة فندق في سفاجة ، لكن سلاح الحدود اعترض في ذلك الوقت .

أنظروا إلى البحر الأحمر الآن . إنه مركز النهضة السياحية . تتجاور فنادقه ، يقصدها الأجانب بالطائرات مباشرة . المؤسسة أول من تعاقد على إحضار أفواج الفرنسيين ، والألمان ، والitalian . وحتى الآن لم ينفذ مشروعه الخاص ببناء فنادق صحراوية في منطقة شرق العوينات . هو الذي لفت أنظار الشركات الباحثة عن

البترول في الصحراء الغربية إلى وجود بحيرات جوفية هائلة من المياه العذبة . لا يعرف مداها إلا الله !

لولا إقدامه وذكاءه لما تعددت الأنشطة وتنوعت ، بدءاً من صناعة أوراق التغليف التي أولاها عناية خاصة ، لظلمنا رد أن رُمي الآمق وتقدمها مرتبط بالأساليب التغليف وأنواع الخامات المستخدمة ، بدءاً من تغليف الأطعمة وحتى المجوهرات ، هناك وحدات الإنتاج الإذاعي والتليفزيوني ومن قبلهما السيمينائي واستيراد السيارات ، ومصانع صقل الرخام ، ومحطات محلية مياه البحر . وسلسلة المطاعم الشهيرة ، والبنوك والإعلانات بجمالاتها المختلفة . وصيد الأسماك ، وشراء مخلفات السفن وحطام الطائرات ، والسيارات القديمة ، وتجفيف البلح وشباك الصيد ومضارب الأرز ، وتصدير الفاكهة والزهور . المؤسسة تنافس هولنده الآن في أسواق العالم ، إلى تصنيع قطع غيار القاطرات العاملة بالديزل ، والسفن ، مما يوفر أموالاً طائلة من العملة الصعبة .. وغير ذلك كثير الآن . مما يصعب الإحاطة به كله .

يؤكد الجواهري أن كنز الحقيق كان عقله ومواهبه ، غير أنه أبدى أكثر من مرة تحفظاً على استخراج القارب القديم . يرى أنه من الأفضل لوترك مطموراً ، مخفياً . هذا ما يراه من صديق النوبى أخلص عم صلوا مع المؤسس وعرفوه عن قرب ، ثمة تعويذة معينة يجمع فك مغاليقها احتواها المركب ، حمت الأرض وطرحت الخير في زرعها وحيواناتها . لم يكن ممكناً مقارنتها بأي منقلبة أخرى ، لو بقيت لطلال سرها المؤسسة ، ولما جرى ما كثر مسيرتها ولحق بالمؤسس .. بل والجواهري نفسه .

لن ينسى أبداً وجوه الفلاحين العاملين في تهديمها وزراعتها منذ عصور بعيدة ، وقفوا يذرفون دمعاً صامتاً عند استخراج الخشب القديم ، ولحظة نقله إلى عربة نقل

مجهزة ، ذرف الرجال دمعاً . وأطلقت النساء أصواتاً
ممدودة غامضة ، مصدرها الحناجر والصدور ؟

لا أحد يدرى .. لكنها بدت نذير شؤم ، مثل هذا لم
يحدث على امتداد الودادى إلا مرة واحدة في نهاية القرن
الماضى ، أثناء نقل خبيثة وادى الملوك - مومياءات الفراعنة
الأقدمين - من مراقدها إلى السفن النهرية لعرضها على
الخلق في المتحف .. يوماً انتظم أهالى طيبة في صفوف
جنازنية طويلة . خرجوا مودعين دامعين يشهدون المراثى
وكانهم يودعون أحباب أعزة على قلوبهم رحلوا للتو وليس
من آ - السنين !

سمع الجواهري بأذنيه عجزاً يقول محذراً لحظة
'كتمال ظهور القارب إن زمن الخير انتهى . ارتفع شبح ،
لم يدر الغرياء العاملون في تجريف الأرض . أو إعدادها
للبناء ، هل ينوح القوم حقاً على الأخشاب العتيقة أو على
التربة الخصبة التى تجرد من طمعها وخصبها وإن تنبت
عيدناً خضراء . أم على أنفسهم وما ينتظرهم من مصير ..

سرعان ما يتوقف الجواهري عن الاسترسال . يتدارك
أمره قائلاً إن الخير جاء مع المؤسسة . ولو أن العمر امتد
بصاحبها ورجلها الأول ، لو سارت الأمور كما تمنى ، كما
ينبغي ، لولا المحن والدسائس ، لولا ما تعرض له . لو
أخذوا بما نصح به لأصبحت البلاد مثل النصور الأسبورية
الأربعة ، لما تراكمت الديون ، لما وقعت الزيادة السكانية .

كان جريئاً ، مقداماً . غير هيب في اقتحام المشاريع ،
وتوطيد الصلات ، لولا لما بلغت العلاقات مع الدول
الإسكندنافية ما وصلت إليه ، أما ما قام به خلفاؤه من
توطيد الصلات مع جمهوريات الكومنولث الجديد ، فلم
يكن إلا نتاج علاقاته الأصلية بالاتحاد السوفيتي المنهار .
هذا من آثار فطنته . وبعض مما تلقوه عنه ، مع أن
آخرهم ، من يجلس مكانه الآن يبدى الجفوة في حقه ،
لا يحرص على ذكره ، ولا يترده عن إلحاق الأذى بأقرب
الناس ، أخلصهم ، من تنضج جذران المقر الأصلي
بتعبهم وكدهم وعرقهم ..





فصل من رواية :

النسافة وزمانها

ويمنى الخلق بالكفاة الحلال ، أنا حسنين المدندش ،
حلاق جميع الكفر ومدأوى جراحها ، طيال الكفر وزماره ،
رداح الكفر ونداب الموتى والمدبورين وكتام أسرار
النسوان ، لا خلفه ولا عيل وأنا الذى رادت المواشى ،
تتفتح الأبواب إذا قصدتها ، أتعشى وأشرب الشأى ولى
من كل ذبيحة نصيب معلوم ، وإسأنى حصانى المفلوت
يوشك أن يرمىنى فى الهلاك لولا لجام العقل ، فى طفولتى
وصبأى حفظت تصف كتاب الله وحملت على صدرى ،
لكننى فى صدر شبابى استدرت وانحرفت وسافرت ورجعت
وقرات كتب الأندلس وتلاذذة الدارس ، كنت أشهدا
شهادة أو أسرقها سرقة ، أقرأها وأدريها دون غرض
معلوم ، كتب عنى الجن والناس والبلدان البعيدة
وتواريخها ، عن البحار والجهال وأنساب القبائل القديمة
وسلالات الفجر ، سافرت ورجعت ، ومن حدود النوبة قبل
التهجير حتى شطوط البحر المالح عرفت ناس وعرفنى

سوف أحكى لكم حكاية الست النسافة وعيالها قبل أن
يحين الأجل المحتوم وينتهى العمر وينساها الناس
أو يغيروا ترتيب أحداتها أو يصيح عاليها واطيها شأن كل
شئ يلعو عليه الزمن الدوار أسرع من الساقية والناس فى
كفرنا وكل الكفور المجاورة يولدون البغلة ويعطون من
الحبة قبة ، صميح أنتى منهم ، من ناس الكفر «الأزرق»
نفسها لكننى أختلف عنهم ، عشت وبسطهم صميح لكن
لكى أفرج عليهم قبل أن أفرجهم على إرواحهم ، ألق
أصواتهم أو خطراتهم فيضمكن ، حتى حضرة جناب
العمدة الجديد يضحك عندما ألق مشيمه أو ألتصع مثلما
يفعل شيخ البلد المعجوز فى أنصاف الليالى ، وربما ألقدهم
صوت الثور الهائج أو الجحشة طالبة الفجر ، أو أنادى
مثلما يفعل رجب الأعور عندما يسرح فى دروب الكفر بحثا
عن فردة حلق مسلوطة من أذن طفلة أو بطة شردت فوق
أسطح الدور وتأت أو صديرى طيرته الزريح ، ينادى

• جزء من رواية « حسنين المدندش » ، وفى فى طريقها للمدور .

الرغبة ، ناس كثرنا» البرتقال ، تنقصها الجراءة يا ناس
نقصت قدرتهم على أن يقولوا للأعور : أنت أعور ، نقصت
فيهم الرغبة في الضحك والفرح ونسيان الهم الراكز على
القلوب ، ولأننى ضحككت وحدى وفى حضرة كل أكابر
الناحية فقد أبعدونى بالقوة الجبرية وأنا أضحك وأضحك
أتمثل وجه ابن النشافة وقد زأغت عيناه وأنحنى قفاه ،
وأواه وقد ارتقى على الأرض يمشى عن مداس حضرة
العمدة . وأنا فى عرضك وطولك ، وأنا وقعت من السماء
وأنت يا جناب حضرة العمدة تلقينتى ، مالى فى الكفر غيرك
أنت أهلى وناسى وعزيتى إن كانت فى الكفر عزوة .. وكلام
مثل هذا كثير سمعته والعمدة جامد فى مكانه لا يرد بخير
ولا بشر ، لا يبعد ولا يرفض وكأنه يشجع الولد على
الاستمرار ، كل هذا رأيته مثلما رآه غيرى لكننى ركبته
على بعضه وزدت عليه ماكنت أعرفه عن النشافة وابن
النشافة ولا يعرفه الناس فكبرت الضحكة والموت حاضر
يجوم معلنا عن نفسه بالارتكان على جثة رجب الأعور ، وفى
كفرنا وكل الكفور ينكم الكلى فى حضور الموت ، أشقى
الاشقياء وأضعف الضعفاء ، أغنى الأغنياء وأفقر الفقراء
يتساوون مثلما يتسلى الأتقياء والمفسدون فى الأرض ،
كلهم كلهم يحصلون على الرحمة ودمعة الإشفاق ، القريبة
والقريبة ، العدو والصديق ، لكننى نشيت وضحككت ،
أضحكنى ابن النشافة فأنتسانى الأصول ويلزم أن أبين
لكم أن موت رجب الأعور فى هذا الوقت بالذات كان بكل
الحسابات نكبة لعصام ابن النشافة ، وقد علا نجمه فى
السنوات الأخيرة أكثر من كل من علا نجمهم ، وكأنه
الوحيد المسموح له بالامتلاك من بعد اندعام الملك ، ثم
تزويد حيز الامتلاك ومعاودة تزويده فى الأرض والتجارة
وشرك المواشى قال البعض أنه جن مصور طالع من تحت
الأرض وهارف سر الزمن ، يلعب الكل ويكسب دائما ،

ناس ، ورغم الفقر وقلة الحيلة معدود فى الكفر ومحسوب
حسابى ، وأنا غرضى أن أحكى لكم حكاية النشافة ،
أعرفها لمن لم يحضر أو يشهد أو يعيش مثلما فعلت ، وأنا
لا لى فى الثور ولا فى الطحين ، غاية ما هناك أننى ضحككت
فى عبي مرة ، كانت ضحكة عاقلة فى الأول ، وكان من
الممكن أن تكونت مثل آلاف الضحكات التى فاتت ، لكنها
كبرت وزادت عن حدودها ، مطها شيطان ومطها حتى
جلجلت فى أركان الدار وخرجت للشوارع ، سرحت فى دروب
الكفر مثلما كان رجب الأعور نفسه يسرح فى دروب الكفر ،
قال الناس للناس أن حسنين المندش قد انخبط فى عقله
وأنه على جناب العمدة مسئولية طلب السراية الصفراء
التي هى فى العباسية أو التى هى فى الخانكة ، أنا نفسى
قلت لنفسى أن العقل الموزون الساكت قد أصابته بالفعل
لطمشة غير معمول حسابها كنت أقف فى أمان الله أمام جثة
المرحوم رجب الأعور مشربا على الولد ابن بحر الذى
يفسله وبعينه الحولة ينظر إلى الكفن المقتخر من الحريد
اليابانى سبع طاقات ، لعلنى فكرت أن الولد ابن بحر
سوف « يسلته » من فوق جثة رجب الأعور بعد أن يدفنه ،
لعلنى فكرت أن رجب الأعور الذى عاش عريانا وجوعانا أو
هفتانا وفى بعض الأحيان مضروبا على قفاه أو مزغفوا فى
صدره هو نفسه رجب الأعور الذى تجمع كل أكابر الكفر
والكفور المجاورة بما فى ذلك حضرات العمدة ، مسكيننا
وعاش مستورا من حيث لا يحسب يموت ، لورأى نفسه
لدقيقة واحدة وهو محاط بكل هذا الاهتمام لتخلص من فقر
الدم والبلهارسيا وبدد البطن وتلك الأمراض الأخرى
المخفية التى كان يحملها ولا يعرفها أحد ، لعلنى فكرت فى
كل هذه الأشياء فى لحظة واحدة فانقلبت الضحكة ،
ولعلنى قرأت فى عيون الناس خوفهم ، أراهم بكل ما تبقى
من عمرى أنهم جميعا كانوا يرغبون فى الضحك ويكتمون

المستور في كفرنبا ؟ قلت لكم في الأول إن الزمان دار واستدار ، وأنه في كفرنبا « السوردي » ارتفع نجم ناس وانطفأ سراج ناس ، انكشف من كان في الأصل مستورا ، وتغطي في غفلة منا من عاش عريانا خلال السنوات الأخيرة التي تعد على أصابع اليد الواحدة ، لكن الأمر لا يثبت على حال أبداً ، وسيجاءه عالم الغيب فمن كان يعلم أن زواج ابن النشافة من بنت نفيسة سوف ينتهي تلك النهاية التي ذكرتها في حديرة الوالطية أيام زمان ، أيام كان أشجع ولد فينا يحاول النزول على مهل فيجد نفسه يتسمرج غصباً حتى يصل إلى فراغ الوالطية وأرضها التي غطّاها النشع ، ينعاس جلبابه ويجلس في شمسها حتى يجف ويفرك الثوب دون أن يفلح في إزالة كل الأثر مهما حاول ربما لأن ملين الوالطية كان لا يخلو من عطن أخضر يلبد في نسج القمشة جلبابيه العيال ولا ينزل أبداً .

يوم وصول

العبد البربرية وعيالها زمام الكفر :

كان حر « بؤنة الحجر » يشويني ، وكان حجر جلبابى المملوء بثمار الفخار يربط قلبي ويشفي قلمي ، كان شيطاني قد أغرائني في الظهور الأحمر فطاوته وأعطاني ، ساعدني على جمع خط الفخار من « مدادة » الحاح مصطفى ، وكانت الدنيا من حولي ساكنة إلا من طنين الذباب السارح من ناحية المدافن ، ومن وسط الشرذ سمعت صوتها ينادي :

.. ادلعدى لي لى فايت .

قلت لروحي « صوت غريب » قبل أن التفت وأراها يعودها التحيل وسمرة ملامحها التي تميل إلى السواد أكثر ، إسنانها منتظمة ومشرقة البياض ، شيء مختلف يؤجل المشاوير المستعجلة ، قلت وأنا أفرغ حجر جلبابى

وإن أمه النشافة دعت له في ليلة القدر واستجابت السماء ، وقال البعض الآخر أنه مجرد هلموت بلا مبدأ باع كل شيء وفرط في كل شيء من أجل القرش ، وأنه لف ودار حول نفسه وحول الناس مثل حجر طاحونة مشروخ في أساسه وإن لم يلحظ الشرخ غير القلة القليلة التي قال بعضهم للبعض الآخر أن الحجر المشروخ الدائر لابد من لطشه أو كسره ، وهامى لطشه لا كانت معمول حسابها عنده ولا خطرت على بال أمه ، تلك التي عانددت وعانددت وعانددت ، ركبت رأسها ولم تستجب لرعاء الكبار أو الصغار ، والعند في كفرنبا « الزمري » يورث الكفر كما يقولون ، العند يعنى المعاند فلا يلحظ ما هو أبعد من ظل قدمه ، وليس في كل مرة تسلم الجرة كما تعرفون ، يوم طلاق بنت زهيرة كان يوم ، خرجت بشميص النوم وأولا أن سترتها أمها بثوبها وشالها لشافها الناس وهي خارجة من دار النشافة نصف عريانة ويا مولاي كما خلقتني ، تنازلت عن كل حقوقها ذهيبا وعزالها ومؤخر صداقتها وحضانة الوالدين، بل أنها قتالت لرجال المجلس الملموم من ذوي الشوارب أنها على استعداد لأن تقص شعرها الذهبي الزاعم وإن تهدي للنشافة أم الولد عصام إذا طلبته ، وحقي برفقتي يا ناس ، ولعل المجلس الملموم والذي جاء ليشهد شعر بالحرغ فأعفاها وإن كان لا يؤيد جراتها في إتهام المرأة وابنها بالبخل وبناءة النفس ، لكنها على كل حال وبحسابات أكثرية ناس كفرنبا ضيقت حقوقها بكلام فارغ نطق به لسانها المفلوت ساعة غضب ، وربما كان هذا الكلام الفارغ نفسه سبباً في إسراع النشافة بإعادة تزويج الولد ، اختارت بنت نفيسة وضعت بالكثير ، استجابات لكل الطلبات وكأنها تنفى بما تدفعه عن نفسها تهمنى بالبخل وبناءة النفس ، صحيح أن بنت نفيسة كانت في الإعدادية لكن ما قيمة الإعدادية إذا ظهر العريس

عند جزع الجميزة العجوز :

— نعمين .

وكنث أشرب من زبد إبراهيم السقا المحطوط سبيل ه
والذى لا يساويه أى زبد فى كل الناحية فى تبريد الماء أو
الجوف وأسمعها تكلمنى :

— يسترها مملك تدلنى على دار شبل المنى يا خويا .

نظرت فرأيت إلى جوارها طفلتين جميلتين ، بياض
بهمرة وشعر أسود هليل مدهون بزيادة والعيون شاردة
لغزالتين فى الثانية والثالثة من العمر فقلت يا سبحان الله ،
وكان هناك فى الناحية الأخرى بالقرب من كرم الخيار ولد فى
الخامسة بعينين مدورتين تنظران بجرأة بينما يقضم الفم
من خيارة وفى القبهضة الأخرى خيارة ، امتلكها وتأكد من
امتلاكها والعبدة البربرية تقول بصوتها الخافت الذى
يؤيد أكثر مما يحتج :

— يا وله ..

— سيبيه ..

قلت لها وأنا أتناول خيارتين وأمسحهما فى ذيل جلبابى
وأنا ولهما للينتين المتدردتين فى الأخذ لولا التشجيع :

— غريبة يا ست ؟

— غريبة وغريبة .. يستر عرضك ويقويك .

أقول لكم الحق ، تعالفت معها ، كانت تبتسم ببشاشة
وضعف فبتبرق أسنانها القوية المنورة ، وقالت لنفسى أنه من
الممكن أن يعشق الرجل امرأة بسبب انتظام أسنانها
ويمنى أنها بربرية ثم استعدت بالله من شياطين الظهيرة ،
قلت وأنا ألح العرجى حسن عمارة يسوق البغلة
المعادنة :

— لم الخيار ويايا لجل ما نركب مع العرجى السلى
جاء دمه .

شاورت لحسن عمارة فأوقف البغلة « الحرنانة » بعسر

حتى ركبتا ، وعندما سألها سألنى :

على فىن يا مدندش بالخيفوف التى وياك ؟

— دار شبل المنى ، وصلنا أنت بس لحد البوابة .

— أمال الخيار ده كله منين ؟ بتاعك ؟ دا لسه صابح

بنواره .

— بتاعى وشاريه م البندر ، ح اتاجر فيه يا جلاب

البلاوى .

— وماله .. بتاعك بتاعك ..

عند بوابة أولاد عوف كانوا فى الأركان يحتمون من
مضونة الشمس ببعض الظلال التى تكسو واجهات
الدكاكين ومدخل الدور ، نزلت وساعدت البربرية وعيالها
على النزول بينما كان حسن عمارة يشير إلى الخلق وكرم
الخيار يكيدي ويدهوهم المكايدي :

— خيار المدندش ، جابيه لكم مخصوص تيلوا ريقكم

وتدعوا له ، يعنى هو شاربه بصدق ؟ ، مد إيدك منك ليه
رخد .

كنت أنظر إلى كرم الخيار الذى يتناقص بسرعة ،
والبغلة المعادنة وقد لابت بالوقوف ثابتة ، والبربرية وقد
حملت الولد على كتفها ومسحت البنتين إلى ركن ظليل
تنتظرنى ، قلت لحسن عمارة وأنا أشير للبربرية لتتبعنى :

— التى تفضل م الرجال توديه الدار ياللى ينحش
أجلك .

— سمعتهم يضحكون وسمعت تعليقاتهم التى تكشف
سر خياري وشيطاني للذى أغرائنى وأعطانى ولكنه تخل
عننى وما حملنى ، جاملت البربرية بكلام لا أنكره حتى
وصلنا إلى باب الدار الموارب والغطسان مسافة درجتين

سلم تحت مستوى الدرب ، خبثت « بالسقاطة » الحديد
فرايت وجه أم الحمدي تنظر ناحيتي والبربرية والعيال
وتسأل من خلال ما تبقى في فمها من أسنان مكسرة غير
منظمة :

— عاوز إيه مننا يا مدندش ؟

— غريبة ويتسأل ع الدار يا أم الحمدي .. خبر
إيه ؟
— عاوزه إيه يا ختي ؟ ، أنا لا أعرفك ولا شفتك قبل
كده .

— أنا مرات المرحوم فرج الله اللي مات في السد ،
ودول عياله .

بذلك ردت البربرية على أم الحمدي ، وعلى غير توقع
انسك الباب الكبير ومعنا صوت « الضبة » وهي تسكن
في المشغبة الخشبية ، تبادلت مع البربرية نظرة استنكار
وقبل أن أقول لها رايي في أم الحمدي وقلة أدبها قالت هي
وكانها تفتح أمامي طاقة مسكوكة :

— وديني لحضرة العدة يا مدندش ، ينصرك على
مين يعاديك .

قالتا برجاء وصدق وعشم جعلوني أشعر
بأنني على استعداد لأن أسلمها روي إذا طلبت ، أنا
الغبان الحاوي فاعل الأفاعيل الذي لم ينتصر على من
يعاديه مرة في كل عمره ، أنا القوال الذي يحتال كل يوم
لكي تستمر الحياة ولكي أحمي نفسي من اكتمال الهزيمة ،
بلا سند حقيقي يسندني ، لا عزية ولا أرض ولا دار
عليها القيمة ، وتأتي تلك الغريبة لتدعولي بالنصر ، كأنها
عرفت جرح عمري وحاولت بدعوتي أن تدأويه ، يعادييني
في الكفر فقري وقلة بختي والجهل الحاكم والمتحكم في
مصائر الواعين ، هي القسمة غير العادلة التي ورثناها

دون أي اعتبار للقدرة ، كنت أفكر وأنا فيه اتجاه دوار
العدة البعيد ، وكانت تحمل الولد راكبا على كتفها وأحمل
البنت الأصغر ، ومن درب عوف لدرب شلبي يا قلب
لا تحزن كانت أخبار الخيار قد سبقتي لكل الناحية وكانوا
يضاكسوني على عادتهم لكنني لا أزد ، وعندما وصلنا
الدوار طلبت مقابلة العدة ، لعله كان قد صعد من تطفلة
القبيلة لحسن الحظ لأنهم سمحوا لنا بالدخول دون
انتظار طويل ، عرفتني على البربرية وقلت له كلاما في
صالحها وكانها من لحمي ودمي لدرجة أدهشت جناب
العدة ، لكن المرأة أدهشتني وهي تقول للعدة بدون
مواربة :

— عندي كلام ما يتقالش غير لحضرتك ، بيني وبينك
يعني ، ماتزعلش يا مدندش .

وكان العدة كان ينتظر منها أن تقول ما قالت ، أشار
ناحيتي بإصبع يده فخرجت وأنا أسمع صوته الأمر :

— استنفي السلاخليك لحد ما أبعث لك يا وله .

وطال انتظاري واحتمالي لسفافات الخفاء يسخرون
مني وهم يتظفون السلاح ويشربون الشاي المصوب قبل
دخول ويتعودوني بالحيس في السلاخليك شأن الجهوص
ومن تجوز عليهم « الجيسة » متناسين أنني من أتباع
العدة نفس ، لكن خفوا كثيرا لأنهم طبع واحد ، يتباهون
بالسلاح الميزي في الدوار وقد يرتجف الواحد منهم وهو
يحمل السلاح نفسه في « الدرك » إذا سمع بدخول شقي
إلى زمام الكفر أو عبور جماعة من أولاد الليل من سكة
الكفر الزراعية ، وعندما يحصل الواحد منهم على كوب
شاي فإنه لا يتركه إلا خاويا ، يلوك رشفاته بلثذ وكأنه
يعاير الدنيا بأسرها لأنه يشرب الشاي ، هل أغفيت في
جلستي الركوبة إلى الجدار لم أنها كانت إغماضة عين .

صحوت منها على نداء البسطامي يطلبني للدخول إلى مضيفة جناب العدة ، كانت البربرية تجلس على الدكة المروشة والعيال إلى جانبيها ، قال العدة شاخطاً : —

— شوف يا مدندش ، ح تاخذ وياك اتنين خفر ، البسطامي ومرعى ، تدخلوا دار شبل المنسى ، وسيان برضاهم أو غصب عنهم ح تسكنوا أم العيال دمه قاعة سنك « عالية » ، ومن أى ناحية تدبروا لها فرشاة وغطا تكفيها هي والعيال ، والى يعترض جرجروه ع الدّوار .

كنّا مثل جيش محمد على الطالع لفتح عكا ، البسطامي ومرعى في الامام وعلى كتفيهما البندقيتين ، وأنا والعدة البربرية حاملة الولد الراكب « حمارى » على كتفيها الايمن ، وأنا احمل البنت الاكبر هذه المرة بينما تحمل البربرية البنت الاصغر على صدرها والناس تطل ولا تفهم ، يتبادلون الهمس بعد ما نغير ، وعند البوابة وجدنا عشرات الرجال من اولاد عوف يتقدمهم شبل المنسى نفسه الذي اقترب من البربرية واختطف الولد يشوق ولهفة يشبعه تقبيلاً وضماً ثم يفعل الشيء نفسه مع البنتين وكلنا في دهشة ، لكنه كان يتباكى ويفسر لمن يطلب التفسير :

— ولاد ابن عمى فرج الله ، ولاد الخبالى السلى راح ولا رجعش ، السلى غطس يا ولدها ما قبش وهو ف عرّ شبابيه ، ما عتروش على اتزه ، زمايله قالوا إنه اندفن ف جسم السد العالى نفسه ، اهم دول الى فضلوا لنا من ريجته ، بس الى خلف ماماتش يما ناس ، السلى خلف ماماتش .

مصمصوا الشفاة ترجماً وإشفاقاً وتعجباً واندهاشا ومجاملة ، وسبقنا شبل المنسى وقد احتفظ بالبنت الاصغر يحملها ويضمها ويقبلها ، وكان الباب المسكوك قد انفتح

على مصراعيه باختيار سكان الدار الكثار ، ربما شعر الباب نفسه بقوتنا فانفتح ، وكانت أم الحمدي هي التي استقبلتنا بالترحيب ، وفي حضنها اخذت البربرية وعيالها بالتتابع واشبعتهن تقبيلاً حتى شعرنا بالملل ، بعدها شالت المساند إلى الحصر ووضعنها مسنودة إلى الحيطان في قاعة الست عالية المكتوسة ، كانت تتوّد للبربرية وتعتمر عن جهلها والأخرى تسمع ولا تصدق وتبدو لنا من النوع الذى إذا قدر فهو لا يعفى ، لكنها سكنت بعيالها في زحمة الدار وخرجنا كل واحد في اتجاهه ، الخفيران المسلحان لتاحية دّوار العدة لتقديم التمام ، وأنا في اتجاه دارى افكر إن كان العدة قد قدّم للبربرية خدمة أو أنه عمل فيها فصلاً بتسكينها تلك الدار وهو العارف لصالتها وطباع سكانها ، وقلت لروحى أنه سوف يكون من الصعب أن تحتمل الدار سكانا أكثر وهي التي تضيق بمن فيها ، شبل المنسى وأم الحمدي وأولادهما ، ورجب الأعرى في المقعد العلوى وسطح الدار ، وأم شبل فوق الفرن ووسط الدار تخدم نفسها بنفسها رغم الععى وثقل الحركة ، ثم نعمة الله بعيالها الخمسة الصبيان منذ طلقها مصطفى الجزار وأقسم بأنّها بهيمة إسكندراني لحمها ابيض بجمرة لكن مخها جملى ، يرمى لها والعيال « سقط » ذبيحة من كل أربع ذبائح يذبحها مدعياً أنه الشرع بحساباته باقتراض أنه زوج لأربع أو من الممكن أن يكون زوجاً لأربع ، تسكن قاعة الست « زين » ، وحجرة الواجحة محجوزة ومسكوكة على أشياء تخص الأستاذ فهم كاتب الشهر العقارى في اليندر ، كبير الدار بكل الحسابات وإن لم يسكنها لربع قرن بعد أن حصل على الإبتدائية وعينهو كاتباً بسكن اليندر ويطل على الكفر في الأعياد والمناسبات ثم يرحل محاطاً بكل سكان الدار حتى يركب بعد أن يدس في كف رجب الأعرى ما تجود به نفسه لأقرب الاقربين وهو العارف

كما يعرف كل ناس الكفر أن دخل الدار منعدهم فلا قيراط ملك ولا قيراط إيجار ولا بهيمة تطلب ، ولولا مواسم الحصاد وزكاة المال والأعياد ما دخلت الدار حفنة حب ولا انخبز في فرنها رغيف .

نَسَافَةُ الكُفْرِ : نَسَافَةُ النَاجِيَةِ :

أول شيء اشتدته البربرية من البندر كان مجموعة غرابيل ، كل غرابيل شكل وحجم وعمق ، مجموعة غرابيل مختلفة في كل شيء لدرجة تجعل الإنسان يراجع نفسه ويسأل الآخرين الذين لم ينتبهوا مثله إلى وجود كل هذه الأنواع من الغرابيل ، وفي كفرنا « الفعناعي » تسرح الاستئلة وتبحث عن الجواب الكافي الشافي ، سألوني باعتباري مسئولاً فسالتهما وجاوبتني ، أراحتهم وأراحتني :

— مش كل حبه ولها كيال ؟ ، طيب ، يبقى كل حبه ولها غرابيل ، خبر ايه يا مدندش ؟ بقي غرابيل السمسم ينسف الشعير ؟ ولأ غرابيل حبه البركة ينفع مع القمح ؟ طيب الذرة كام نوع ؟ والرز والحلبه وتلاوى البرسيم و .. يوه .. نسيت أولع ع الشاي .

قالتها وقامت ، شطفت اكواب الشاي المشطوفة وحطت براد الشاي فوق الراكبة مصقولاً وراقماً يفتح النفس وكانت أسنانها تلمع فيزفرق القلب مثل يمامة وحيدة ولا أجرب على الكلام ، أسمعاها وأحفظ منها ، اكتشف أنه من الممكن أن يكون في هذه الدنيا غرابيل بعدد أنواع الحبوب التي تطرحها الأرض ، كل أنواع الأراضي في كل بلاد الدنيا المسكوبة ، وهي تمد يدها بكمب الشاي رجعت لقاعة الست وسمعت البربرية :

— ح اشتغل نَسَافَة يا مدندش ، تساعدني ؟

— تحت امرك .

وكان على أن أتى بالوعد ، عرفتها بالأجران في كفرنا في كل مواسم الحصاد ، ثم ذاعت شهرتها وذاع صيتها فوصل إلى كل بلدان الناحية ، يطلبونها بالاسم « العبدية البربرية أو البربرية » أو « أم الولد الأسمر » والبنتين « البيض » واتفق كل الناس أنها أبرع من أمسك بالغرابيل ليعسف الحب وينقله من كل الشوائب ، واختصرنا اسمها وصار الكل يناديها « النَسَافَة » ويحمدون عنها « النَسَافَة » وكأنها الوحيدة التي تستحق الاسم وكأنه قبل أن تجيء لم يكن هناك نَسَافَات ولا نسف .

قالوا إن العدة عمل كل الممكن والمستحيل ليحصل لها على معاش باعتبارها أرملة المرحوم فرج الله واعترض البعض لأن فرج الله اختفى ولم تطلع له من الحكومة شهادة وفاة ، وأنه لا بد قبل الموافقة على صرف أى معاش رسمى من شهادة وفاة رسمية مفتومة بالنسر ، لكن العدة تبع الحكومة وأن يغلب في استخراج شهادة وفاة ، وقالوا إنه ساعدها في امتلاك الدار من كل الورثة غير المقيمين فيها ، أولاد حبيبة وأولاد زاهية وأولاد مصالح والست عالية وورثة الحاج مرسى ، والحقيقة التي أعرفها أن المرأة أرادت أن تؤمن وجودها فدارت على بيت الورثة وهي تسحب عيالها تستدر العطف وتطلب التنازل عن حصص هزيلة من ميراث هزيل في دار هزيلة هي في واقع الأمر أوطى دار في الدرب ، وكثير كان الورثة وكثيرة كانت مشاويرها لكنها ائتمرت على كل حال حق الولد في امتلاك أربعة أخماس الدار ، بل أن الأستاذ فهميم كاتب الشهر العقارى أدخل لها حجرة الساجدة التي ظلت طوال السنوات مسكوبة ومسكونة بالفئران وعناكب الجدران .

أى واحدة مكان أم المهدى كانت تشيط مثلما شاطت وأكثر ، ولأن أم المهدى معروفة في الفكر أكثر ، ولأنها

رجب الاعور ، أولا لانه ابن عم المرحوم فرج الله ، هلزيم بالصرف على الاولاد ، وثانياً وهو الأهم أنه لم يجد في الدار أو الدرب صدراً حنوناً أو قلباً طيباً يريحه وهو العطلان أكثر منه البالعث سعيّاً عن رزقه ، رزقه في كل الحالات يأتيه لباب داره ، وفي كفرنا لم يمت واحد بالجوع كما تعرفون ، وهو وإن جاز الزمان وأحد من أولاد عوف ، أصل البلد رغم كيد الكيادين .

قزويج البنت « الأكبر » :

دخلت كفرنا سيارة ملاكي اكبر وافخم من سيارة المأمور ومن سيارة ابن الياشا الكبير ساكن « سرايته » في وسط البندر ، أنا لا أعرف في أسرار السيارات ولا أسعارها لكنني أخذها بالشبه ، والسيارة التي دخلت كفرنا في ذلك الصباح الصيفي الراق كانت أفخم سيارة رأيته في حياتي ، ربما نأكد من دخولها ناحية البوابة فرأيناها ، كان السائق البربري يحاول أن ينفذ بها دخلاً الدرب ولا يفلح ، حتى عندما تدخلت متطوعاً لأكون دليله لم ينجح في أن يفلتها ويدخل ، ولم يكن ذلك بسبب نقص براعة في القيادة كما قال البعض ، كان السبب الحقيقي هو طول السيارة وعرضها وضيق مدخل الدرب وزاوية البوابة ، ما غافني وجعلني أعمل ما فعلت أن الزجاج المسكوك كان معتماً لا يكشف من يركب بداخلها ، قلت للسائق البربري الذي نزل وجعل ينظر إلى المسافات الخالية من الأربعة أركان أننا نستطيع لو أراد أن نعملها بعون الله فاستمهلني وفتح الباب الأمامي وتحدث إلى الزاكب الوحيد في المقعد الخلفي شارحاً له فكرتي ، فبرز رأسه لأبس العقول موافقاً ، اغتظت وقتلت لروحى إنه لو كان الملك فؤاد أو الوالي محمد علي نفسه نزل كفرنا في الحلم وأكبا مثل هذه السيارة لفعل النزل والمشي حتى يصل إلى دار من يقصده ، سألت السائق البربري عن

تدخل بيوت الخلق أكثر ، تساعد في خبيز أو عجين أو تطحن حب أو تبني صومعة للغلال فوق سطح دار أو تساعد في غسل أو طبخ أو أي شيء أي شيء يحتاج لجهد مبدول بمقابل أو يعبر مقابل إلا الولد والسماح لها بأن تكف نفسها بكلام عن النسافة وأفعال النسافة وكيد النسافة ويحرها الغويط الذي لا يعرف الناس « قراره » ، كانت النسوان في كفرنا تسمع وتهمس في الأذان بما تسمع ، حتى تلك الحكايات التي يصعب تصديقها عن عشق رجب الاعور للنسافة ورغيفته في الزواج منها وتضميته بشقاء عمره طوال السنوات لكي يرضيها ، وكيف أنها وعدته ولم تصدق أبداً ، وأريت له باب الرجاء ولم تقفحه أو تقفله فصار خاتماً في إصبعها تسيّر بحسب ما تشاء وتتما تشاء لكنها في الآخر قالتها له بعد أن فاتته كل قطار وما عادت فكرة الزواج منها أو من غيرها تشغله بحق مثلاً كان في السابق ، قالتها له :

— دأحنا أخوات يا رجب ، ومن غير جواز إنت سندی وزاجی طول السنین الی فانت ، یرضیک یا خویا معاش العیال ینقطع ؟ ، ما هی الی ینتجوز معاشها ومعاش عیالها ینقطع .

ورن عليها بشهامة وهو الأبيض وهي البربرية :

— لا .. ما یرضیش .. بلاش جواز یا أم الولد .

تقول أم المحدثي لنسوان الكفار أن رجب الاعور كان يسرح في الغيطان أو يشتغل في دور الخلق ويرجع للبربرية يفرغ أمامها ما حصل من ثمار ، خضروات أو فاكهة ، أو قروش نهقت أو زادت ، يرميها على الحصيرة في تناول يدها ويقول عبارته التي لا تتغير :

— رزق العیال .

وأي واحد مكانه كان من الواجب أن يعمل ما عمله

قصده الراكب لايستحق العقاب فقال بادب :

تدخل

— دار الست هائم أم عصام فرج الله .

— إيش لون ؟

كررت كلامي بأكثر من طريقة وبدا لي أن الرجل يفهم ويتظاهر بعدم الفهم ، نوع من العناد الحاصل الذي يركب البني آدم لأسباب لا نعرفها أو بدون أسباب في الزمن « الأخراني » ، لكن الرجل كان يبدو كالمسروع وهو يهدهد بما لا يفهمه مع أنه عربي ، واللحظة انصطت نظرتي على العكازين المعدنيين المكونين في الناحية الأخرى مسنودين على الباب الآخر ، لطنتي كنت أراهما ولا أعرفهما ، لطنتي فكرت أنهما لا يفصانه هو رغم أنه أشار إليهما عدة مرّات ، شعرت بالوجع يمسك كل بطني وأحشائي ، بل إنني شعرت بالقرقر من نفسي ، وبعرس أمسكت رجلي ، ثم ارتيمت ناحية الرجل أقبّل رأسه وكفّتيه والجزء العلوي من صدره ربما كنت أهدر باليكاه وأنا اعتذر :

— سامحنى يا خويا .. المسامح كريم .. سامحنى
ماكنتش أعرف .

والرجل ف حيرته يهدئني بعبارته المكررة .

— لا تشغل بالك .. لا تشغل بالك .

كانت بطني ممسوكاً ما تزال وهم يطّلون من الأبواب المفتوحة باندعاش وحيرة ، يضربون الكوف ويشر البعض أمرنا للبعض الآخر على أنه قرابة كبيرة وبغياب طلال ومفاجأة لقاء غير محسوب :

— يمكن واحد من ولاد عمه .. ولا أخوه الي من أبوه الي كان بيحكى عنه ، كانوا يقولوا مات تحت قطر ، خير ايه يا مدندش ؟ ، ما حمد رينا الي لقيته بعد غيبه ، وُعد الله .. والله وطلع لك اهيل يا مدندش على آخر الزمن . وكلام كثير سمعته ، ولا بد أن كثرة الكلام اعادتني للماضي الذي

كنت أضحك من بلاهة البريري لأن الدار كانت على بعد خطوات قليلة ولأنه قال على البريرية النسافة هائم ، لكنني لم أضحك ، قلت أعمل ما يشغيني وناديت على الرجال ثم هتفت :

— هيلأ هوب ، بإيدينا يا رجاله وشباب الزمن الوردي في الكفر الوردي ، هيلأ هوب أرفع ، وأنزل بشويش . كانت السيارة قد أصبحت خلف خلاص ، مقدمتها اليسرى مدفوسة في جدار المدخل الأيسر ومخزنتها اليمنى في تجويف جدار الملقف ، شيء مسخرة معمول بفعل القوة الشمسية عندما تطاوع دين أن تفكر في غرض من يقودها ولو انكسر فانوس أو انوعج زفر فمثلاً حدث بالفعل وقد انحصرت السيارة « بسوب » بحيث أوقفت الحركة من الناحيتين ، وفات وقت قصير لكنه كان كافياً لأن تتحوّل البوابة إلى سامر حقيقي من الناس والدواب تتوسط السيارة ، يطالبونني دون خلق الله بتخليص مدخل البوابة من الضائيق المعدني المملوء بميل في مؤخرة البوابة ، قلت لهم نوسّع لوز السيارة حيناً من زاوية جدار المدخل الأيسر المبني بالطوب الأخضر الطالع من طين أرض كفرنا « الأخضر » فزأموا بين رافض ومؤيد وساخر ويرغب في إطالة الزمن الضائع ، فبدأ لي كفرنا « أخضر بزرقة » تلمه زمارة ولا تقرقه عصا شمروخ ولا سلاح في أغلب الأوقات ، قلت لنفسي انصرف ، وبإشارة مني فتح السائق باب السيارة الخلفي لأدخل وأجديني إلى جوار الرجل لايستحق العقاب والجلباب الأبيض وقد احتفظ بربع لحيته مهذباً باتقان وبراعة ، قلت أستعجل :

— حنتفضل تقزل وتمشى خطوتين ، العربية مش ح

صنعته عندما طاوحت شيطاني الذي اغواني وما اعطاني غير رجح البطن ، قلت لروحي اتوب واعمل الطيب وقررت أن أحمل الرجل على كتفي لحد باب الدار ، ومن دون كلام شعرت أن الرجل فهم غرضي فسلمني روحه أحمله بالطريقة الأفضل ، وكان السائق ينظر ناحيتنا بعينين مطفأتين لا يريق فيهما ولا وهج ولا فهم ، نظرة تثليث بعيد بربري ينتظر الأمر وينفذه وقد أمرته بإحضار العكازين المعدنيين وأن يتبعنا فنفذ امرى ، والعبد يا سادة نوعين ، عبد بربري وعبد غير بربري تماماً مثل الحر ، حر بربري وحر غير بربري ، لكنه شاع في بعض مجالس الجهلاء أن العبد لابد وأن يكون بربرياً أسود ، لكنني عرفت على امتداد العمر الذي عشته والناس التي عرفتها والبلدان التي زرتها والبيوت التي دخلتها عبداً ببشرة تاصعة البياض ، عبيد بمعنى كلمة عبيد في مراكز محترمة وجلداهم أبيض ، نفوسهم ثقل الضمير وعلى استعداد لتقبيل الأيادي ، كل الأيادي ، ربما يقولون يد العبد الأعلى منزلة وهم يعرفون أن نفس السيد يقبل في الخفاء يد العبد الأعلى أو السيد الأدنى، سبحانه موزع الأرزاق على عياده والقادر وحده على تخليص العبيد من وضاعة العالمهم وانحطاط نفوسهم ، تبارك جل شانه أعطاني حس الفقراء الذي لا يخيب وزدح في قلبي الجسارة ففرعت أن الدنيا « برطوشة » قديمة يسكنها التراب ويعملها ، وأن الأكابر مناظر والسواقى تدورها المواقى وأن الشمس رغم قوتها وشدةها لا تقتل دود الأرض ، وأن العصا السابقة سابقة ، ولأن الموت نهاية كل حي كما تعرفون فانا أشهدكم على غيظي من هؤلاء العبيد الذين قبلوا أن يعيشوا أعمارهم بعيداً ما أنه في إمكانهم أن يعيشوا أحراراً ، حتى لو كانوا أفقر الفقراء أو أعجز العجزة أو أضعف المحكومين فكل ذلك لا يمنهم من أن يعيشوا أعمارهم

أحراراً ، على هذا النحو كنت أفكر أحمل على ظهري الرجل الخفيف ، الخفيف مثل « شمال » برسيم محشوش سرقة من غيط عدو كانت بحرية الدار غويطة لكن واحدة من البننتين كانت تصنع كرسي حمام يساعد على النزول وكانت كانت تعرف غرضي قبل أن أصل وبسلامة الله نزلت وقادتني نفس البنت في اتجاه حجرة المدخل المحطوط تحت شباكها كنية وتحت الكنية حصير مفروش ، أنزلت الرجل بحرص وأجلسته على الكنية ثم جاورتها ، وكانت البنت ما زالت تنظر ناحية الرجل وتنتظر ، كأنها حسيت لعبة من العالبي أحرکها بغفاتيح مثل « الشيكو بيكو » في مولد اليدوي ، لكن الرجل نطق وهو ينهج من التعب :

— يعطيك العافية .. ويعطيه .

قال الكلمة الأخيرة وهو ينظر ناحية البنت التي اكتشفت فجأة خطأ وجودها في المكان فغطست في بطن الدار التي بدت لي على غير العادة ساكنة « هس » ، ومرة أخرى سمعت يقول لي وهو يبتسم فتظهر أسنانه المنتظمة المشرفة وراء ابتسامته السدودة وهو يمد يده ناحيتي بالورقة الخضراء :

— يعطيك العافية

ترددت فنبشها في كفي مطوية وكأنه يتجلى قبل أن يرانا أحد ، أخذتها ومسستها في جيبتي فباتت على تقاطيعه المتسامحة علامات انشراح ، وعندما دخلت الشافة أم الولد والبننتين تبتسم وترحب بالحاج زايد الذي نزل المكان والبلد وكل الناحية تأكد لي أنها تعرفه منذ زمن طويل ، كانت تربطن معه باللهجة بنفسه ، تفهم عنه ويفهم عنها ، وكنت أنا مثل الأرض في الزفة لا أقيم ، لكنها اكتشفت وجودي فجأة وتذكرت فجأة أو تظاهرت بأنها تذكرت :

— يقطعني ، مش عارفة مين اللي كان عايزك ع البوابة

يا مدندش .

قلت أسلم وأقوم ، فكرت وأنا أتلكأ على البوابة وقد خلت من السيارة التي تركتها محشورة في مدخلها خلف خلاف ولا أدري كيف أو متى أبعدها ، وقلت لنفسى وأنا سرحان في إتجاه السكة الزراعية إن البربرية طردتني من دارها بلطف وأدب بعد أن أدبت بربري وأخذت الثمن ، تذكرت الورقة فأخرجتها ، تأملتها ، كنت قد سمعت عنها ورأيتهما من بعيد ، لكننى لم أمتلكها أو أحلم بامتلاكها ، من غيرها يمكن أن يعيش أمثال ، ومن أجلها خرج شباب الكفر ورجاله ، ساحوا في أركان الدنيا ، يسافرون ويرجعون ويتحدثون عن الورق الأخضر وأسعاره بدلا من سعيهم السابق من أجل تغطية أرض الكفر بالبنيت الأخضر ، نادوا ولونوا الكفر باللون الأحمر ، بالطوب الأحمر بنوا الدور الجديدة على جانبي السكة الزراعية وعلى امتداد البصر ثم دخلوا وهدموا الدور القديمة المبنية بالطوب الأخضر وأقاموا مكانها دورا جديدة بالطوب الأحمر ، صار كفرننا الأخضر كفرا أحمر بفضل الورق الأخضر ، يتهامون علينا بالقرش البرأني ويؤكدون أنه قادر على تبديل الناس وأسعار الناس ، زمن يرأني فتح السادات للخلق بابة فتبدلوا وربطوا بلهجات غريبة ، ولزمن الفئات كنا نقول عن القرش المشوش والشلن المشوش ونصنف الريال المشوش والريال المشوش « برأني » ، كان أصحاب الدكاكين يذكرونه بمسما على باب الدكان أو جداره أو حتى الفاصل الخشبي الذي يفصل التاجر عن زبائنه .

كنت في الخلاء أدعو الله بصوت ويسمعنى :

« يارب الاقوياء امنحنا القوة حتى لا نضعف مثلما ضعف كل شيء من حولنا الزرع والضرع وبحولة الثيران والثيروس والكباش ، خلصنا من الوهن الذى طال مجرى

الرياح الذى هو تفرغى من نهر نيك ، ساعدنا على المد والجزر ومقاومة الزمن البرأني والقرش البرأني ، اجزنا لاننا قبلهم عرفناك وقبلهم عبدناك ولا مجر سواك .

تحت شجرة السنط شحيحة الظلال قعدت ، لا تراجع ولا استخسرت ، كانت الورقة الخضراء مفردة في يدى وكان عود النقاب الذى أشعلته يقرب من طرفها باللهب ، يشعلها وتسرح فيها النار حتى تحولها إلى رماد يعيل إلى السواد عدا تلك المساحة التي كانت ممسكة بالإصبعين المسوعين يتخلصان منها بالرمي في الوقت المناسب فتنال النار حتى تحول الجزء إلى الرماد الأسود المتعاسك نفسه في البداية لكنه الهش القابل للثقل عند أقل ضغط .

جهل في الكفر أكرم لي من معرفتى ، جهل أو ما يبدو لهم أنه جهل يعيشتني بينهم ، وإذا ظهرت لهم معرفتى بالاشياء جرجروني إلى سكة المشاكل وعاصوني باللهاب ، جربت نفسى عشرات المرات زما اتعلت ، ظلت على هالى مفلوت اللسان إذا لزم الأمر وزادت عن حدها الساخر ، مكتوما وساكئا إذا هافت ولانت وفاتت على خير . لكن يا سادة هل كان يجوز لرجل مثل ضرب الدنيا برطوشة أن يسكت وقد شاع في الكفر أن الرجل الخفيف الخفيف مثل « شمال » برسيم مشوش من غيط عدر قد عقد قرانه بالفعل على البنت الأكبر من عيال النسابة في نفس عصر هذا اليوم بينما كنت أدعو الله في الخلاء أو بعدا بقليل ، هل كنت أسكت ؟

قلت ما قلت وودعت ما طاب لي الردح للنسابة والمادون وشاهدت عقد الزواج ، قلت أنها باعتها وأخذت الثمن ورقا أخضر ، لكن كلامى ذاب في زحمة الأصوات التي تستكثي

وتلك التي تلعننى والأخرى التي تحذرني لكنني لم أتوقف
حتى حملوني حملاً ووضعوني في حجرة « السلاحيك »
ربطوني بالحبل وضربوني بالشويم فأنهدت قوتي وأنشروخ
حلقى من كثرة الصراخ ، فتشونى وسألونى عن الورقة
فما صدقونى بأننى حرقتها ، لكن العمدة صدقنى وأمرهم
بحل الحبل ، أخجلنى يا سادة لأننى كنت قد عرفت أنه
أول الشامدين على عقد القران ، شهد العمدة لصالحى
يا سادة :

— المندش ده بركة ما حدش ياخذ على كلامه ، دا
درويش وزاهد ف الدنيا ولا حدش عارف قيمته ، على

النعمة نهار ما يموت لابنى له مقام على حسابى .

قلت لنفسى أسايره . ابين له ولهم علامات جهلى وقلة
معرفة ، جهلى يغيثنى ومعرفة تهيئنى وتقلل قيمتى ،
تعوصنى بالهباب وسخام النيلة ، هل كنت بارعا وأنا أحوّل
أكابر الكفر إلى سامر يتفرج على ملاعيبى ويضحك ، أو
انهم هم الذين كانوا يرغبون مثل العمدة أن اكتفى بدور
الطبال الزمار المنداب الحصى ، أفرجهم على أرواحهم
ولا أتجاوز حدودى ، وهل عدنا في تلك الليلة صلحا مثل
صلح الذئب على الغنم ، ربما نكون قد اتفقنا والصلح خير
كما تقولون ونادرا ما تصدقون .



« درب ابن بريق »

تطرح هذه التجربة « درب ابن بريق » مشكلتين : أولاها أن هذا النوع من الأعمال الفنية قائم على المخاطرة ، ويطرح العديد من الميغ ، تتوقف درجة أهميتها أو تنقص : بالمقارنة بما تم أخذه من الرواية ، وانصب في قالب العمل المسرحي . ذلك أن الأسلوب الأدبي لكتابة الرواية - وإن دخل فيها الحوار عنصرًا من عناصرها - له قواعده وقوانينه وصيغ الخاصة التي يراعى فيها القارئ وتختلف عن المسرحية بمفرداتها المتميزة التي

ينظر فيها بعين الاعتبار نحو المتفرج أما المشكلة الثانية فهي الإطار الفني الذي يستلزم في اعتقادي - تقاؤلاً فنياً جديداً ، ليس بالمسرح الخالص ، ولا هو بالنص الروائي البحت ، وهذا الشكل يطرح نفسه على المخرج ، وربما تدفعنا هذه المخاطرة دفعا إلى التفكير الجدى في المصادر الأدبية والفنية الأخرى كالشعر والقصة القصيرة والسوحة التشكيلية والمعرفة الموسيقية ، لتكون وحيا للمبدعين ، والاستفادة منها في تقديم أعمال مسرحية تهز

أرض الواقع المسرحى من جذوره ، سعيا لتقديم مسرح نحن محرومون من مشاهدته .

يرينا المخرج أحمد عبد الجليل علما زاخرا من الشخصيات التي يعد « درب ابن بريق » عالمها الخاص . فهي لا تحيا داخل هذه البيوت ، بل إن كل ما هو بالداخل عار أمامنا ، نكتشفه بأعيننا : اللقاءات ، الهوم ، الإشاعات ، النزاعات ، الحب ، النكات ، الأحاديث ، حتى أدق الأسرار تقصع عن أنفسها أمامنا بلا خوف أو تردد ، وكأن حياة هؤلاء

مشاع للجميع . أن هذا المناخ الفني الخاص يحمل لنا عبق الماضي وصراع الحاضر ، لا بدعنا نفلت من أسرهِ . ودرب ابن برقوق — هو المكان والزمان الذي تتشكل داخله الأحداث المصرية التي تصوغ مستقبل مصر . يذكرنا هذا المناخ « بزقاق المدق » لنجيب محفوظ بكل عالمه وشخصياته والقضية التي يتناولها هذا العمل الروائي لمحمد جلال — والذي حاول أن يقدمه المخرج من خلال رؤيته المسرحية — هي مفهوم البطل الثوري في مصر بعد هزيمة يونيو ٦٧ ، عندما تبددت الآمال وانكسر داخل هذه الشخصيات الشعور بمصادقية مبادئ ثورة يوليو وكل ما ورثناه عنها . يحاول العمل أن يعقد نوعاً من المصالحة بين فئات الشعب المطحونة من جانب ، والتي تمثلها معظم الشخصيات المسرحية ، والأرستقراطية المصرية من جانب آخر والتي يمثلها الباشا نظام الدين . تبوء هذه المصالحة بالفشل عندما يموت ممثلها نظام الدين ، ويتأكد هذا المعنى في رفض الشاعر درويش استمرار زواجه من شمس ابنة الباشا ، التي أحبته ، وتركت قصرها ومعها أمها عزيزة لتحيا بالقرب من حبيبها في « درب ابن برقوق » مع

إبناء الدرب وأمله وتقيم حتى النهاية في بيت أمها — بيت العائلة . وعزيرة لا تفسى قصة حبها لابن الجيران مصطفى — الصحفي — كما أنها لا تفسى أن أهلها بأعوها بثمن بخس للباشا نظام الدين الذي يخطفها لقصره بالمنصورة ، وتنجب له « شمس » التي تمثل لأبيها كل وجوده وتعد بالنسبة له شمس روحه . لكنه يفقدها قبل موته بينما تصر شمس على الرحيل إلى « درب ابن برقوق » — مسقط رأس أمها لتحيا مع البسطاء وتقتنى لهم كلمات شاعرهم درويش ذلك الشاعر النزق والثوري في آن واحد ، تشير كلماته السلطة ، خاصة عندما ينتقد معاهدة السلام مع إسرائيل ، ويرى فيها مؤامرة على الشعب العربي . إننا نشعر بأن هذه المشكلة السياسية وسيلة لجأ إليها الكاتب في الرواية والمعد والمفرج في المسرحية للاقترب أكثر من أبطالهم الذين يمثلون بدورهم قطاعات متباينة للشعب المصري المطحون ، كي نرصد ضياعهم عن قرب ، وننقح أزماتهم الإنسانية ، ويحطمهم عن الخلل ، عن الغد الضائع . وعلى الرغم من أن العرض المسرحي يطرح بإلحاح هذه القضية السياسية متوسلاً في ذلك

بالأغاني وفنون الرقص الاستعراضى والحوار شبه الدرامي ، إلا أن هذا العمل المسرحي برمته لم يستطع أن يوحى لنا بزمن الأحداث الحقيقي ، المسرحية تشير إلى بعض الأحداث المعاصرة ، كالهجوم القادر على مدرسة بصر البقر ، والمخيمات الفلسطينية « صبرا وشاتيلا » ، وهذا في رأيي لا يكفي درامياً لمتابعة الزمن داخل العمل المسرحي . وربما نفساً هذا الانطباع العام من تكثيف الأحداث وأخذها من الرواية يأخذ الاستعراض السريع غير المتوقف عند حادثة بعينها ، من خلال شكل بانورامي يأخذ من بين فصول المسرحية وهي خمسة عشر فصلاً ، ما يراه المد مادة مسرحية . وهو ما نرى يتعرض له كل من يحاول أن يعد عملاً أدبياً من عمل أدبي وربما يكون من الآثار المترتبة على هذه المحاولات الجادة ، أن معظم شخصيات المسرحية بدت باهتة . تظهر أمامنا فوق خشبة ، وسرعان ما تختفى دون التوقيف عند مكتوباتها ومصراعاتها الداخلية وعلاقاتها بالآخرين ، فكل ما كنا نشاهده نوع من « الفلاشات » السريعة لهذه العلاقات المتشابكة وتلك الصراعات الداخلية . أما في رواية محمد جلال :

فكتشف يروشوح ملامح كل شخصية على حدة ، تعرف على مكونات الأم « عزيزة » ، لتلقى بعالم الصحفي مصطفى ، لتقرب أكثر من درويش هذا الشاعر الصلوك ، نصفى إلى خفقات قلب شمس وطموحاتها . إن شمس هى هم الرواية وقضيتها ، هذه الشخصية المركبة تقع في صراع داخلي معقد فهي من جانب ابنة القصر ، لكن درب ابن برقوق يجذبها جذبا إلى أن تبثع عن جذورها الحقيقية في الجانب الآخر لذلك يصبح تخلي الشاعر درويش عن شمس في أحداث الرواية الأصلية مُبرراً ، رغم كل ما قامت به من أجله ، فهي تسافر خصيصا إلى باريس لتعرض قضيتها أمام الرأى العام الفرنسى والعالمى ، لتغنى هناك أشعاره ، مما سيدفع الشرطة للإفراج عن درويش وإخراجه من السجن . وبعد أن يتم الإفراج عن الشاعر ، نكتشف أن درويش في أثناء وجود شمس بباريس ، يتزوج — في المسرحية — من فتاة كانت تعمل عنده في تنظيف غرفته الضيقة مؤكدا لشمس عندما يلتقي بها درويش بعد عودتها بأنه قد تزوج الشغالة لأنها إنسانة بسيطة .

إن ما قامت به فرقة المنصورة

المسرحية يعد — في رأى — رغم هذه الملاحظات عملا يستحق القبول عنده ، لا لأن المخرج أحمد عبد الجليل استطاع أن يقدم من خلاله عملاً إستعراضيا حيا ، يؤثر على المتفرج ، بل لأن هذا العمل يطرح المزيد من الإشكاليات الفنية المركبة ، ولعل من أهمها محاولة الأخذ من الرواية ومن فنون الاستعراض . ويلا ريب إن تلك المباشرة في التعبير وتحليل الشخصيات المسرحية وعلى رأسها « البطل الثورى » باعتباره بطلا إنسانيا له نواقصه وتركيبته الساذجية المتميزة بمنح العمل المسرحى قدرا من المصداقية ويبتعد به عن الصورة المثالية التي يتسم بها الأم لال الثوريين إن الاستخدامات الفنية الماهرة التي صاغها المخرج أحمد عبد الجليل داخل الإيقاع العام للعرض المسرحى ، خلق منه كائنا ينبض بالحياة ، ولا يمل المتفرج من رؤيته فعل سبيل المثال لا الحصر نشاهد في مشهد الغجرية التي تضرب بالدرع ، إضافة موجية معبرة توحى بعلامات المستقبل وترهص به ، كما نرصد للمخرج قدرته على الانتقال السريع للمشاهد ، وتغيير قطع الديكور والدخول إلى المشهد الجديد بعد الخروج من الذى قبله بما يشبه

طريقة المخرج السينمائى في التغيير والانتقال من لحظة إلى لحظة أخرى . كما نلاحظ أن الممثلين حاولوا أن أدائهم منذ بداية العمل المسرحى وحتى نهايته ، أن يعبروا عن أنفسهم فوق خشبة وكأن ما يمثلونه تعبير عن الواقع الذى يعيشونه .

لقد عبروا جميعا بقدر عال من الصدق عن هذه الأدوار ، ليقدروا لنا عملاً مسرحيا دافئا ، ومناخا مسرحيا نحن في أمس الحاجة إليه ، وهذا يعود — في ظنى — إلى أداء الفنانين المسرحيين جميعا المشتركين في هذا العمل : فاطمة جاد ورباشي فتحى وفيلى ابراهيم وحلى الصباغ وأحمد عوض ومحمد لا شين ومحمدى عبد العال وعلى عمرو وعبد الرحمن صبح وبغيرهم بقدر عال من الصدق ، وقدموا لنا عملا مسرحيا دافئا ومناخا مسرحيا نحن في أمس الحاجة إليه .

إن المخرج أحمد عبد الجليل يخطو خطوات جادة نحو تقديم مسرح سيكون له دوره في الحركة المسرحية المصرية المعاصرة .

ولا شك أن هذا العمل مدين بظهوره للمسئولين عن الثقافة في المنصورة وعلى رأسهم ابراهيم غراب .

أسبوع الفيلم الياباني



● لحظة من فيلم بيت من رمال، للمخرج جونيتشي سوزكي

في أسبوع الفيلم الياباني الذي أقيم بالإسكندرية هذا الشهر (نوفمبر) ، تستطيع أن تفصل بين أفلام الأسبوع وتقسّمها إلى قسمين الأول .. سينما الإبداع ... التي

تعمل جاهدة على ترويض الوعي ومزج العناصر المركبة لعمل فيلم جيد لا تتخلّى فيه عن الترفيه مع الحرص على خدش منطقة الوعي لديك وإثارة حفيظة التساؤل بداخلك عن دورك في

الحياة ومعنى وجودك . وهناك عوامل مشتركة في أفلام القسم الأول تستيق وجود سمات أسلوبية متفردة بين مخرجيه وهم من جيل الشباب الذي تعمّل الياباني على وجودهم في



● بطل فيلم سنن كونية، المخرج كثرى يوحى زيبسو

النهاية إلى الانضمام إلى جماعة متطرفة لاتعرف للصور معنى وتستخدم القوة والإرهاب لفرض أفكارها على الناس . وهكذا تعيش الأسرة في تنازلات مستمرة وصراع مريعان ينتهى سوى بانقضاء العام ، ولكن لايطيق صبراً ، فيقرر العودة لحجراته في مشهد النهاية ، حيث يقف منتظراً دوره في استخدام دورة المياه ، وكان المخرج يرى أن الرأسمالية التى تقشت في العالم بنظمها الجديدة ، نستطيع نحن البسطاء التمرد عليها والانتماء على قوانينها .

— سنن كونية — جغرافية الحلم —
يؤكد هذا الفيلم أن هناك جغرافية

يتحول فيها المواطن إلى نموذج لنجاح تجربة أى إلى (فار معامل) .

يستخدم الفيلم زوايا التصوير والديكورات لخلق دلالات وإنتاج معان محددة ، هناك مثلاً : مشهد يتكرر مرتين : الأب الموظف وابنه المراهق في المنزل الجديد وبينهما مساحة من الشجر الأصفر والدخان وحوار بارد جداً ، وتظل هذه الأسرة تعاني من حالة فقدان هذه إلى أن يفرض بها الكيل ، خاصة مع هذه التصرفات البذيئة من الزوار ، ومنها مثلاً — رجل مسن يأتى ليموت ويكتب وصيته بأن يقام الحداد في المنزل ، ويقف الموظف وأسرته وأهل المتوفى لتلقى العزاء ، ويؤدى ذلك بالإلحاح في

التأسيس لهوية خاصة ، ولاتنسى أيضاً أن تستفيد منهم في محاربة جهاز خطير اثر على معظم الفنون اليابانية — التليفزيون — وترصد لهم ميزانيات خرافية لهذا الغرض ، مشروطة بأمور ليس مجالها الآن ومن هؤلاء المخرجين — جوننيثي سوزكي — صاحب فيلم (بيت من رمال) والمخرج — كانزوكى إرتنيسو — وفيلمه (سنن كونية) موضوع الفيلم حياة موظف فقير سعيد في حياته المنظمة بدقة ، يحصل هذا الموظف على فرصة لتحقيق حلمه الوحيد وهى الحصول على مسكن ، والشركة التى تبني مساكن نموذجية في حاجة إلى أسرة تسكن هذا المنزل لمدة عام وتحصل عليه في نهايته بشرط أن تستقبل كافة الزوار للمعاينة والاستفسار .

وتتحول حياة الموظف وأسرته إلى جحيم ، فطيلة عام يأتى الزوار بمختلف أفكارهم وانتماؤاتهم : (مجانين — مرضى — عجائز — عشاق) ويتحول الرجل وأسرته إلى آلات بشرية تتعامل مع الزائرين بنمطية ويتم التحول إلى الآلية في معظم مشاهد الفيلم بعلوية شديدة تنتبأ بمصير الإنسان تمت هيمنة الآلة في المجتمعات الرأسمالية التى



● لحظة من فيلم مضاع هوراسان، للمخرج يوجيما يامادا

معنى سوى اللهو والخمر . غير أن هذا الفيلم وقع في شرك التسجيلية . أماكن التصوير كلها نفذت في متاحف اليابان وحدائقها وإذا يشعر المشاهد باغتراب تجاه الصورة ويحاول جاهداً في البحث عن خيط يصله بها دون جدوى .

أما القسم الثاني فهو سينما التراث والسياحة . ومنها فيلم (الخال هوراسان) عمل حيوى ويستطيع أن يقيم علاقة مع المشاهد خاصة أن بطليه طالب مثالي وسكير جوال والطالب خجول لا يعرف كيف يحدث فئاته والسكير لا يعرف أحياته

طبيعية لممارسة الحلم وحدوداً يصعب تجاوزها ، كما أن هناك ضغوطاً تتسلط على الحلم ، وليس الأمر تسلط دولة أو جماعة إرهابية . إنما تسلط مناخ اجتماعى معين ، وبطل هذا الفيلم تمرد وحقق جزءاً من أحلامه ، وهو أن يصبح رجلاً مشهوراً ، لمدرس تصميم الأزياء وعاد ليحقق حلمه له ولأهله شركاء الحلم ، فيقوم بتحويل مصنع والده إلى مصنع عالمي ، ولكن هذا كله يتفقت على صفره الواقع في النهاية .

كل أهل المدينة يحلمون ، ولكن ليس هناك معايير أو أهداف واضحة ، فمثلاً يحلم عضو العصاية بإنتاج ملابس رخيصة لدافع قديم ، هو أن حبيبته غيرته بملابسه الرثة ولكن بعد تحوله إلى رجل مهم في المجتمع لا يتخلل عن شيئين حلمه وانتمائه لمهنته ، فقام بسرقة تصميمات بطل الفيلم ونسبها لنفسه . وتجمع أربع مشاهد الفيلم بين لحصين في معركة على ملكية التصميمات المسروقة ، وقد نفذ المشهد في مساحة من الخضرة ، وبعد المعركة كانت قد تكسرت الأعواد الخضراء ووقف اللصان وقد كساهما الرجل وتحول إلى حضرات ضاربة قتل الخضرة والجمال .

الركض بين الزمان والامكان في رواية الأفيال لفتحي غانم

المجتمع ومواطن الداء بداخله دون أن يتخذ من المباشرة أسلوباً للوصول إلى القارئ» ، أو التوجه إليه . كما لم تقف الرواية عند مستوى العرض والإدانة . بل إن أبطال فتحي غانم ، الذين أسماهم (الأفيال) كانوا يمثلون عالمًا متقرضاً . تجمعوا مثل الأفيال ، عندما أحسوا بدنو نهاياتهم ،

عرض المؤلف إبطاله على رقعة شطرنج مجهولة ، ولم يقدمهم في حالة تصارع أو تنافس مادي حول شيء ، بقدر ماقدمهم في حالة من الاسترخاء ، حتى أن بطل الرواية « يوسف منصور » الذي كان أكثرهم انجذاباً نحو لعبة الصراع ،

مشرفة بأهد الفنانق ، والمحامي ... إلخ .

وفي رأيي أن أهم ما تناولته الرواية يتمثل في قضايا الإرهاب والتنظيمات الأصولية الإرهابية في مصر ، وذلك هو ما لم تتعرض له أو تتناوله رواية مصرية قبل (الأفيال) في هذه الفترة من تاريخ مصر السياسي . وإن كان الكاتب قد اعتمد في ذلك على التسجيلية إلا أنه كان من الجزاء بحيث يكشف ماتم خلف الكواليس ، خاصة كيفية تكوين التنظيمات والغرض منها ، والعوامل التي أدت إلى وجودها في مصر حتى استحصل دورها . وكان « فتحي غانم » في ذلك يمثل الكاتب الذي يرمد عيوب

نجاح الروائي « فتحي غانم » في رواية « الأفيال » في أن يقدم مفاجأة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى والمفاجأة في الرواية تتمثل في عنصرين الأول المناخ أو الوضعية التي قدم فتحي غانم خلالها شخصياته ، والثاني المضمون الذي تقدمه الرواية ، والذي يتمثل في تناول الكاتب لقضايا معاصرة يتناولها من خلال تقديمه لشخصيات جديدة عما قدم من قبل ، ومع جديتها داخل الرواية إلا أنها لم تصف جديداً على عالم « فتحي غانم » الروائي . فهي عينات من تلك النماذج التي تعيش على سطح المجتمع المصري كتاب السلسلات ، والزوجة التي تعمل

أو رقعة الشطرنج ، فلقد وصل كفيف مهزوم في الساحة الحقيقية ، في بلده ومجتمعه ، وبين أفراد أسرته ، وإن لم يعترف بهذا في البداية ، لكنه سرعان ما يقتنع بضرورة قضاء الوقت على طاولة الدومينو محاولاً أن ينتزع لقب أحسن لاعب ، أمام فلول الأفيال المهزومة ، والتي لم تجد لها مكاناً في النهاية إلا حول طاولة الدومينو أو في ملعب الكروكيه . ولقد استبدل أبطال الرواية بلعبة المؤلف المفضلة - الشطرنج - لعبة أخرى لانتعاش إلى ذكاء كبير هي لعبة الدومينو . وذلك يبين ما وصل إليه هؤلاء في تلك البقعة المنعزلة والمجهولة .

جميعهم من اللاعبين القدامى ، ولم يملأوا اللعب وإن اختلفت أصوله وأدواته ، فلقد كانوا طوال الوقت يلعبون ويتبارون ، وتحول كل منهم إلى لاعب يمارس أساليبه المختلفة لإقناع يوسف الذي أولد في لحظة ما أن يعود إلى مصر ثانية . لكي ينفذ ابنه « حسن » من السجن المؤبد بعد أن أدين لاشراكه في إحدى قضايا الإرهاب ، التي قتل فيها الدكتور أبو الفضل عميد كلية الحقوق بواسطة جماعة من الجاسوسات الإرهابية الدينية .

المكان - بقعة مجهولة تشغل
شركة « د . س » السياحية جزءاً كبيراً منها - أقامت عليها تلك الاستراحة السياحية الكبيرة التي تضم فندقاً وبهواً ، وصالة دومينو وملعب كروكيه ... إلى جانب منشآت أخرى لراحة النزلاء الذين يأتون إليها من جميع أنحاء العالم للراحة والاستجمام بعد عناء الحياة ومن شروط مؤسسة « د . س » ألا يعرف النزلاء موقع المؤسسة على خريطة العالم ، فيظن البعض أنها في الصحراء ، ربما صحراء نيفادا أو الصحراء الكبرى ، أو أية صحراء أخرى ... والعاملون بالمؤسسة أيضاً لا يعرفون موقعها الحقيقي

الزمن - ليس له تحدّد واضح ،
فمنذ حضر النزلاء ، وهم لا يعرفون موقعهم من الزمن ، فالأيام غير مصدودة والتقويم غير موجودة ، ولا يوجد من يستطيع تحديد أى تاريخ ، مثلما لا يوجد من يستطيع تحديد موقع تلك الاستراحة السياحية الفخمة من خريطة العالم . ويعلم اللواء الحوت ليوسف ، وهو واحد من الأفيال - حيث كان يعمل مديراً للمباحث في مصر ، وأتى للاستراحة بعد أن استغنت عنه

الحكومة المصرية لفشله الذريع في مقاومة الإرهاب في مصر - أن شركة « د . س » السياحية صاحبة المكان هي في الحقيقة وكما أيقن من تحرياته التي قسام بها ليست إلا مؤسسة مخابرات على مستوى - وصفه الحوت - بأنه رهيب ويفوق أى خيال . إنها ليست إلا معملًا لأبحاث عينات من البشر بعد أن تزعزت ثقة أصحاب السلطات في المباديء والشعارات السياسية ، وأصبح لا يوجد أمل في السيطرة على الناس بعد أن فشلت الديمقراطية وسياسة الاعتماد على الدين ، وأصبحت الشيوعية الأزمة ، ولم يعد هناك مفر من استخدام الأساليب العلمية والتكنولوجية الحديثة التي تعتمد على دراسة الإنسان ويقول اللواء الحوت :

« نحن هنا عينات من البشر اختاروها للدراسة والتحليل هذا هو الهدف ، ولسوف تبقى هنا حتى تنتهي هذه الدراسة إلى نتيجة . اننا لسنا أكثر من فئران أو خنازير هندية يستخدمونها في المعمل .. »
وبينما يرى اللواء الحوت ذلك - إلا أن أيًا من الآخرين يشغل نفسه

بتلك المسألة ، فكل من أفراد المجموعة لم يشغل شيئاً من الماضي إلا يوسف منصور . وبذلك اشترك معه في طرح جميع ما كان يشغل ، أوداب على مناقشته في أمر ابنه « حسن » الذي سجن بسبب الجريمة التي اشترك فيها . وسرعان ما يتحول - في ذلك العالم - رجل المباحث إلى محلل سياسي يرى أن السلطة في كل الدول واحدة ، إنها نفس السلطة سواء كانت في واشنطن أو في موسكو أو في برلين .

وعندما يصل « يوسف » إلى الاستراحة يعرف من « ميرزا الفلكي » وهو من سلالة الطبقة الغنية التي طاردها ثورة بولوية ، ونزعت نفوذها السياسي والاقتصادي أن النزلاء هنا أغلبهم شخصيات غير عادية ، وحضورهم في هذا المكان يعني أنهم مروا بظروف غير عادية ، لكنها تختلف من شخص إلى آخر . ومنذ البداية يكون ارتباط البطل يوسف منصور باللواء الحوت الذي يبادر لكي يله الكثير من التلاسم المحيطة به . ويتجاوز ذلك إلى مسائل أخرى تخص حياة يوسف الخاصة وأسريته ، وذلك بعد أن يقنع بالابتعاد عن المنشآت الخاصة بالإستراحة ، أو الذهاب بعيداً وسط

الصحراء خضبة المراقبة والتصنت . وتلك بداية المفاجأة التي جعلت من المكان الذي تصوره « يوسف » سبيلاً للراحة ، شيئاً آخر ، تحول أمامه إلى حلبة صراع أخرى عمادها فك تلاسم حياته المتعددة ، وإدراكه لحقيقة الشخصيات الموجودة حوله ، وكلما انفرج سرٌّ زاد شغفه بضرورة فك بقية الأسرار حتى يتحول بذلك سجن ابنه إلى أكبر لغز ، يجب عليه أن ينهيها بأكبر سرعة اعتماداً على معونة اللواء الحوت بعد اعترافه الأخير ، فهو المسئول الأول عن تحريك الضابط « زياد الأسمر » نحو استأنائه النهائي إلى الجماعات الإرهابية التي سلمت له مقودها ، والتي عن طريق إحداها جُند « حسن يوسف منصور » ، وكان زياد الأسمر هو المسئول عن حسن يوسف ، وعن جريمة قتل الدكتور أبي الفضل عميد كلية الحقوق الذي سجن بسببها حسن الابن الوحيد ليوسف ، والذي تحطمت حياته بسببه . تحول الجميع أمام يوسف إلى ديناصورات جديدة أو أفيال على رقعة الشطرنج ، بل إنهم كانوا أفيالاً وتحولوا الآن إلى مجرد لاعبين للرمينو يرددون مع خليل عبارته

الماثورة « يا أهبل من عليها تزلم تزلم .. تزلم » .

لقاء يوسف باللواء الحوت هو البداية .. بداية الاكتشاف وتحديد الرؤية ، لكن بعد أن أصبح حسن ليس ابنه يتحول إلى شخص آخر يتهم أباه بالكفر ، وأمه بالكفر والتبرج ، ويتبرأ منهما إلى يوم القيامة . ويرى أن السجن أحب إليه مما يدعونه إليه . ويزداد الاكتشاف وضوحاً بعد كل لحظة يعيشها « يوسف » في تلك البقعة الخارجة عن الزمان والمكان . والقضية ليست عبثاً ، فهناك قوى غيبية أومتيافيزيقية أو كونية تحرك جميع الخيوط لكي تقع مثل هذه الأحداث ، وهذه القوة عمادها المباحث والتخابر ، وتشابك العلاقات في تلك البقعة المجهولة .

وفي أماكن أخرى يسرد المؤلف أمامنا تاريخ يوسف منصور كله منذ أيام طفولته والصور المختلفة لحياته الطفولية مع أبيه قبل أن يموت ، وأمه كوش هانم ، وعلاقة أبيه بجارتهم « فاطمة هانم » وعلاقته هو بزوج أم لطيف صبري ، الذي تزوج أمه منقلاً للإشاعات ، وتنفيذاً لأوامر أخيه الشيخ عبد السلام صبري شيخ الجامع الأزهر ، عندما كانوا يتبعون

متجاورين في حي جاردن سيتي ، بل إن يوسف يفاجأ بأن آدم ريشيفسكي هو أحد النزلاء في ذلك الموقع الخارجي عن حدود الزمان والمكان ، والذي قال عنه اللواء الحوت إنه يهودى واسلم على يد الملك فاروق ويعرفه ، بل إنه يعرف شيئاً غير قليل عنه ، وعند هذا تقع المفاجأة الثانية ، وربما يكون ذلك هو السبب الذى يجعله يتراجع عما اعتزمه عندما قرر العودة إلى مصر ثانية من أجل إنقاذ ابنه من السجن ويدور الحوار التالى بين « آدم ريشيفسكي » و « يوسف » . يقول آدم : - لقد مضى وقت طويل نسيت فيه كل شيء .. ولم أعد في حاجة إلى أن أتذكر .. أنت تعرف أن أيامنا هنا تمضى في اللعب ، لا يعرف لليوم اسم ، ولا للشهر اسم ، ولا نذكر السنة ، ولا نهتم بالمواعيت والفصول ، ولكن مجرد أن رأيتك ظننت أنك تعرف العبرية ، وسألتك لكنت قلت إنك لا تعرفها .. وتذكرت على مهل إنك لم تفهم كلمات بسيطة من العبرية . كلمات عاطفية مثل : « أنتى اوميفيت اوتخا »

وابتسم آدم وسأل يوسف :

- أتعرف معناها ؟

تمتم يوسف في دهشة - لا !!

قال آدم بأسماً بصوت مبهم

- كانت جابى اشكنازى

تقولها لك يوماً ما .. قبل أن تصبحا بحبكما من أجل اسرائيل .

أطرق آدم برأسه لحظة

وأغمض عينيه ثم فتحهما

وصوبها إلى يوسف ..

أضاف والحزن في عينيه لمة

معاتبة باردة .. قال :

- ضحيتما يحكما

همس « يوسف » في دهشة

- أنا لم أضح .

قال آدم في هدوء مريب

- هي ضحت وهي تعلم ..

وأنت ضحيت ولا تعلم .

عند ذلك وجد يوسف نفسه محاصراً وقد أحبكت عليه الحلقة من كل ناحية . استعاد قصة حبه للفتاة اليهودية الجميلة المهاجرة من الإسكندرية مع أسرتها في بداية الأربعينيات عندما ركز المحور هجومه على الاسكندرية . هاجرت أسرتها إلى

القاهرة خوفاً من الألمان ، وبعد فترة هاجرت أسرة جابى اشكنازى إلى اسرائيل ، وتلاشى ذلك الأجانب . من حياته . وكان قد نسي أنه كتب عن حبه لهذه الفتاة الجميلة عبر قصة قصيرة ذكر بها طريقاً من حياته معها .

وسرعان ما تترأخى مقاومته لذلك المكان المجهول ، والذي عزم على أن يأتى إليه من أجل الاستجمام والراحة . لكن في البداية عملت أحاديث واعتراقات اللواء الحوت كمنبه شرطى ظل يحفره لفترة على ضرورة العودة لإنقاذ « حسن » من السجن ، برغم أن حسن كان قد هجره وانتمى إلى جيوش الله كما يعتقد . كما أن علاقته بزوجته « زينب » كانت قد تدهورت بعد أن ذاب حبهما فوق صخرة الحياة ، فهجرت بعد ضياع « حسن » ، وكانت مشورة صديقه « مراد » لقضاء تلك الإجازة التي بدت في النهاية أنها ستكون طويلة ، فهرتب ومرهق ، وجميع ما دار حوله في المكان كان يستفز فيه حالة الإرهاق والشعور به ، خاصة كلما استعاد مرارة الأيام الماضية ، حيث كان يظن أنه لن يستمر هناك ، ولقد جاء وهو يحس بالغربة ، لكنه أصبح الآن اليافأ ومالوفاً لعدد غير محدود من رواد

المكان . وكانت تلك الاحاديث بمثابة الجدار الذى سقط أمام عينيه ليكشف له الواقع وماغفله منه ، ومن ثم كان لا يبدله أن يمر بحالة من الصراع والام لا الشديد قبل الوصول إلى التطهر المطلوب .. وقبل أن يحدث الاندماج ، أى قبيل الدخول فى الفردوس .

ولعل الفارئ المتأنى للأفنيال يجد نفسه فى النهاية محاصراً بعدة

ملاحظات هامة وفنية .

٢١ ١ - السرواية - الأفنيال تنتمى لذلك النوع من الأعمال الذى تدور أحداثه حول وجود شخصية واحدة - البطل - فهي رواية البطل الواحد ، وتدور حول وجوده وازماته مع بقية الشخصيات . والكتاب لم يتبع فى سردها الأسلوب التقليدى ، بل إنه كان يلقى الضوء على أية مساحة يرى وجوب التوقف عندها ، دون اتباعاً للتسلسل الزمنى .

٢ - ثمة تشابه كبير لا يمكن أن يخطئه من تتبع أعمال « فتحي غانم » بين كل من شخصية يوسف ، وإحدى الشخصيات الأخرى التى رسمها « فتحي غانم » فى مرحلة سابقة . فيوسف فى الأفنيال يتشابه مع بطل

رواية « الغيب » التى نشرها الروائى أوائل الستينيات ، فهو شخصية ليست مبادرة ، ويتوقع دائماً أن يكون تحت تأثير الأفنيال . وموقفه من زوجته زينب أو من ابنه حسن يعبر عن ذلك . وكذا موقفه من « مراد » صديقه الذى عرض عليه الهجرة إلى تلك البقعة النائية - مقبرة الأفنيال - يؤكد ذلك أيضاً ، فضلاً عن موقفه من اللواء الحوت وبقية الأفنيال - أو الديناصورات .

٣ - وهناك ملاحظة هامة جداً تتمثل فى ذلك الحضور الدائم أو المستمر للمؤلف فى الرواية . ولعل البعض يتفق مع هذه الملاحظة التى ربما تؤكد فى أعمال فتحي غانم الأخرى . فالمؤلف - أو الروائى - موجود دائماً وراء شخصية من شخصيات عمله الفنى . وقد تكون تلك صمة من سمات أعمال فتحي غانم ، وهو ما يجعل البعض يضع أعماله داخل دائرة الأعمال التى تعبر عن التجارب الذاتية ، مما يشكل أحد عيوب روايات غانم ، لكنى لا أرى فى ذلك عيباً ، وهو ما يعود إلى تشابه الرؤى والتركيبية الشديدة فى أعمال فتحي غانم . وأهمية القضايا التى تطرحها ، والمضمون الذى تدعو إليه .

٤ - يلاحظ بوضوح شديد أن

(الأفنيال) تزخر بالآراء السياسية والفكرية مثل آراء « ميرزا الفلكي » الذى أورد الكاتب رؤيته على لسانه فيما يسمى بالطبعة الجديدة ، أو طبقة البيروقراطية التى أعطاه وصف الدورة التى تأكل كل شئ قديم دون أن تضيف شيئاً . فهم يحملون بوراثة الأغنياء القدامى دون أن يعانوا مهاناتهم ، من جعلهم يفسدون كل شئ ، إلى جانب آراء اللواء الحوت حول التعاون بين أجهزة المخابرات المختلفة ، وتجاوز ذلك بالنظر لسلالة الديمقراطية والمذاهب السياسية المختلفة .

وفى النهاية - فلنأنا نرى أنه على الرغم من كثرة التفاصيل التى أحاط بها الكاتب شخصياته الأساسية - إلا أننا رأينا بوضوح لنا موقفه من قضية الإرهاب والجماعات الإرهابية وكيف تتكون وعملياً التواطؤ التى تتم من أجهزة الأمن فى أثناء نمو تلك الجماعات وتدريبها وتسليحها ، والمهدف من تركها تنمو وتقوى واضح كما جاء على لسان اللواء الحوت . لكنه يقول أيضاً - إن الإرهاب ليست له حدود ، وما دام قد سمح به فمن الصعب السيطرة عليه ، فهو يغرى رجال البوليس بممارسته ، وممارسة الرعاية التى يفتقدونها . غير أن

الكاتب لم يطرح الديمقراطية -
صراحة - بديلاً عن الإرهاب .

إن ما دار بين شخصيات الرواية -
الأفيال - من مناقشات سياسية لم
تتجاوز وضعيتها ، وظلت مجرد
حوارات تدور بين الأفيال بعد أن تركوا
حلبة الصراع الحقيقي ، وجلسوا
مستمعين بالاسترخاء على طاولة
الدومينو أو ساحة ملاعب الكوركيه ،

مرددین مع خليل عبارته المأثورة . .
« يا أهبل من عليها ترلم . . ترلم . .
ترلم » .

وحنناً نحن نرى كم كانت تلك
العبارات الأخيرة العبثية في نفس الوقت
تنطبق على « يوسف » كما تأكد هو من
ذلك بعد لقائه بأدم ريشفسكى وفاطمة
هانم ، التي كانت لا تزال تحتفظ ببعض
أبيه حبيبها الذي لم تنسه رغم طووال

السنين ، مما جعله يزداد لها إكباراً -
فزيّيب لم تحتفظ بحبه مثلما تحتفظ
لفاطمة هانم بذكرى أبيه ، فهي لم
تتزوج ، ولم تطلب منه ذلك . حفاً
كان يوسف كما يقول المؤلف « أهبل
من عليها » . وكم كان بقية الأفيال
يمثلون ويتمثلون تلك العبارة التي كانوا
يتلقونها بود ولا ميالة في تلك البقعة
الناحية الساقطة من حساب الزمان
والمكان .



« مقامات الفقد والتحول » تعدد الرؤى / توحد القصد

ولا تحصل المحبة إلا بعد حصول
اليقين ، فعليك بدين الحب أي
توجهت ركائبه .

مقام يمثل — من خلال توالي
أحداثه — طقوس الموت وظهور
الكرامة والدفن ويردود هذا كله على
أهل القرية على اختلاف مستوياتهم
وتوجهاتهم ، كما يذهب الدكتور
مدحت الجيار :

من خلال الاحتشاد لهذا
الموقف — تصويراً — يتشكل لدى
المتلقي طريقان يشبتان انتباهه
ويتنازعان استغراقه لكنهما
يصنعان — في النهاية — شكلاً من
اشكال التقابل المستهدف .

كما يتوصل الدكتور رمضان
بسطاوي ، فالرواية — بناءً —
ومضات ضوئية كاشفة تتسلط مرة
هنا ومرة هناك على مساحة واحدة
محددة ومحكمة تشير للحبكة الروائية
والوحدة المكانية .

مع أن خط النمو الرأسي بالأحداث
مفقود بالمرّة ، والافتقار إلى حدث
رئيسي ينمو ويتصاعد إلى ذروته مائل
كل الوقت ، إلا أن المواقف المتناثرة
المستقلة التي تنهض عليها هذه
الرواية تمثل — في النهاية — وحدة
عضوية متماسكة تتجاوز الابنية
الروائية التقليدية السائدة . وأول ما
يجبنا من هذه المواقف مقام القرب :
« لا يشهد المقام إلا من استقام ،

رواية « مقامات الفقد
والتحول » تتعرض لعالم متباين
أشد التباين ، زاهر بالأحداث
والوقائع ، مليء بالمواقف والشخص
الغنية بزخمها وإيقاعها المتوحد
والفاعل على درب الحياة : فلا بطل
ولا تبسطو ، إنما هي الحركة
الديناميكية تدفع بهذه الشخص إلى
أقدارها المرسومة ، وخطاها الموجهة
سلفاً .

لا يملك الكاتب — إزاء هذا — إلا
أن يدع هذه الشخص تتدفع
أوتدافع ، من تلقاء نفسها ، تحقق
ذاتها ، تكتمل وتتكمّل في نسج من
العلاقات والمواقف التي لا رابط بينها
إلا البناء التفكيكي — لا التركيبي —

طريقان متغايران كل التغاير ،
متباينان كل التباين : طريق الروح ،
وطريق الجسد

الأول مضى وارتقاء وأبد ، والثاني
تراجع وتدن وتوقف

هل كان الروائي سعيد سعيد
الفتاح الحاضر الغائب إبان عملية
الاستغراق الإبداعي يعي قيمة هذه
البنية الفنية في مستهل روايته
« مقامات الفقد والتحول » : عندما
يرسم هذه المقابلة الفيزيائية :
الجسم الهادئة التي تحمل نغش
الخواص في جلية وصخب وإعلان ،
بل وتشهير في طريق صاعد مكشوف
وواضح ، في مقابل الفرد
« المسكري » وهو يتراجع بالبنات
لطيفة في استخفاف وتستر ، دون جلية
أو صوت بعيداً عن الأعين في طريق
هابط متدن ومنته بحجرته المغلفة غير
المكتشفة كسجن النجاة .

إنه الارتقاء مقابل التدهن ، لكنه
ليس — أبداً — الجنس رمزاً
للتواصل والديمومة ، مقابل الموت
رمزاً للانقطاع والعقم .

تسحب الافتراضات سلماً وتبقى
الحقيقة التي تقبل كل الاحتمالات
الممكنة والتفسيرات المقبولة ،
وتستجيب لكل الرؤى ووجهات النظر
المختلفة ! فالشخصية المصرية

« صالح الخواص » يفجر بموته قضية
الولاية كما يشكل بحياته وما لا يسها
من ملايسات إشكالية موقف الآخر
منه ومدى امتجاذبه أو نفوره .

والكاتب عندما يشكل هذه
الشخصية يضعها في حالة من
الضبابية ويضفي عليها غلالة من
الغموض الساحر ، لهذا تبقى حقيقته
عرضة لكل الاجتهادات الممكنة : فهو
رجل بسيط للغاية يمتحن صناعة
الأوعية من الخوص ، لا يفوته أن
يقرن العمل بالعبادة : تعمل يده
بدرية ومهارة وإتقان في حين يلج
لسانه بتلاوة الأوردة المعهودة
والادعية الماثورة ، وكل فعل عنده له
ورده ، كما أن لكل حرف ورده أيضاً

هو مزيج متناصف من قدرين
متساويين . قدر من الأخذ بالأسباب
وقدر من التوكل المضي إلى التسليم ،
لا يطغى جانب على جانب . فإذا غلب
جانب الدين — اللحظة ما — فلصالح
الدنيا ، وإذا غلب جانب الدنيا
فلصالح الدين . كلاهما يمسك
بتلابيب الآخر ، لكنهما — في
النهاية — يشكلان كفتي ميزان
والشيخ صالح الخواص يضع قدماً في
الأولى وقدماً في الأخرى ، يراعي هذا
طول الوقت ويحرص عليه كل الحرص
فيحقق له الاعتدال ويستقيم له

الطريق ، فإذا كان هو المشغول
بأورده وأدعيته وعالم الخلاص
والقريب هو أيضاً المقيد بزمانا
ومكانه ، ولهما عليه — كما لهما على
غيره — سطوة الإلزام والخضوع
للأحكام ، هو ينجذب لأشعار توفيق
الطويل بنفس القدر الذي ينجذب فيه
لأورده وأدعيته وكأنها امتداد لها ..
قد يتلقى هذه الأشعار بتأويل نفسه
ويطوعها لرام ومقاصد ، وقد يمضى
بها في دروب ثائية ومسالك غير
مطروقة ، بعيدة عن مراميها الظاهرة
ومضامينها القريبة ، لكنه — مهما
كان هذا أو ذاك — في حاجة إلى هذه
الأشعار كما هو في حاجة إلى أورده
يقبل عليها بنفس القدر من
الانجذاب ، لا يجد تغايراً في المشرب
ولا تعارضاً في القصد .. الكل صدق
وذبح وفغان .

هو يطرب لأشعار توفيق الطويل
ويهتز شوقاً عند سماعها . سأل
سامبو يوماً : لماذا لم يحضر توفيق
الطويل مجلسك يا عم الشيخ صالح .
ورغم أن سامبو أدرك — بعد فوات
الأوان — أنه جاز منطقة لا يحق له
جزءها فقد أجابه شيخه : — الوصال
يبني وبينه لا ينقطع .

هكذا يترك الكاتب كثيراً من
المواقف مفتوحة ، تحتمل أكثر من

احتمال ، وتخفى خلف الظاهر بامناً
او تظهر من وراء الباطن ظاهراً .

وإذا كان الكاتب قد مضى بعيداً
برافد آخر من الروافد وأعلاه بعداً
خاصاً فذلك لأنه يرى في سامبو
إمكانية أن يكون امتداد للشيخ وهذا
يستدعي رصد كل التداعيات بعد
موت الخواص وانعكاسها على
شخصية سامبو ، ولهذا ترك لهذا
الرافد أن يتعمق ويتقدم على غيره من
الروافد الموابكة .. زين فصالح قبل
الفقد تتكبل طبايع بل قد تصرف
باريحية بآثار تخفى صادرة من الشيخ
الخواص وكأنه مدفوع بقوة سحرية
أو كانه فقد الإدراك والتمييز ، فيزوج
ابنته من هذا السامبو الذي لا يعرف
أحد له أصلاً ، الذي لا راح ولا جاء ،
مجرد تابع أو أجير أو خادم فإذا مات
الخواص وتلاشى تأثيره انطلق المارد
من قمعه فعدا على سامبو ، انتزع
منه الزوجة والبيت والأرض وتركه
شبه مخبول فاقد الاتزان يقطع القرية
طولا وعرضا يثرثر بما لا يعي ويهوى
بما لا يعقل ، فهل الوصول بسامبو
إلى هذه الحالة يعتبر إسقاطاً ذكياً على
حالة الإنسان المصري البسيط بعد
نكسة ١٩٦٧ حيث يربط الكاتب بين
هذه النهاية الحزينة لسامبو ، وبين
انتهاء الرواية في يوم حزين أيضاً وهو

يوم ٥ يونيو .

كل الروافد الأخرى التي شأت
بعيداً ، أو قريباً من هذا الرافد ، قد
عادت تتناوب القرب والبعد فيما
بينها .

رافد السكرى ولطيفة وإن كان
قد انقطع بموت لطيفة حرقاً في حجرة
السكرى بعد التراسل، إلا أن
السكرى يمضي به بعيداً لنعرف أنه
ابن زين نصالح سفاحاً من مزينة
بائعة الطماطم ، وأن أولاد عجور
أقسموا أن يجعلوا من هذه الحكاية
نهاية لسزين نصالح الذي كان وراء
سقوط ابنهم على عجور في انتخابات
مجلس الأمة .

رافد سميحة وحنفى
الخطيب . رمز للعقم وارتباطه
بالخرافة يعود به الكاتب وقد ارتسمت
الفرحة — لأول مرة — على وجه
سميحة بعد انقطاع العادة الشهرية
واقتراب الأمل بعد أن شقت المقابر في
غيشة الفجر ، وخطت فوق شعبان ميت
سبع مرات ، وغطست في بحر مهجورة
ومسكنه ثلاث مرات .

روافد زوجة أحمد الدكسوى
المضروب على يافوخه يأتي به الكاتب
في ثورة التلقى عضاً وهو يقود زمرة
من الأولاد وفي أيديهم الأعطية
النحاسية . يرعدون على إيقاعها

خلف : يا بنات الحور الحور
سيبوا القمر للنور ، يا بنات الحور
الحور سيبوا القمر يدور ، يا بنات
الجنة الجنة سيبوا القمر ينهني ،
روافد توثيق الطويل وأشعاره
وعلاقته بالشيخ صالح الخواص ،
والوصال الذي لا ينقطع بينه وبين
الشيخ ، وأنه يمثل مواقف للتوثير
والوعى والإدراك لما يحيط بالوطن من
مؤامرات تجره إلى نهاية مخطط لها
سلفاً .. هذا الرافد يتوقف به الكاتب
عند هذه العبارة : وتناقلت القرية
أنباء توثيق الطويل الشاعر أنه
اقت إليه أخبار عن الجبهة ولما
تأكد .. مات . هذا الرافد من البدء
إلى المنتهى تخلل الرواية شاحباً
ضئيلاً ، ضحلاً يكاد أن يغيب ،
مقطعا يكاد أن يتوقف .

روافد كثيرة ، تتفاوت عمقا
وطولا ، ترمز لتليرات عديدة
الديني والسياسي والاجتماعي
والفكري ، وهى ، وإن كانت
تتبعأد أو تتقارب ، تضيق أو
تتسع ، تنقطع أو تتواصل تضحك
أو تغزى ، إلا أنها — في النهاية —
تتوأكب وتتعاقد — بواسطة
دربة فنية عالية ولغة توصيل
خاصة — لتخليق بنية روائية
جديدة ، فريدة وجديرة بالاهتمام .

موعد مع الموت قراءة في رواية « التوهّمات »

ما يمكن أن تتمخض عنه التجربة ..
ولعيد الحكيم قاسم تجربة جيدة في
روايته « طرف من خير الآخرة » .
وقد تعرض خيرى عبد الجواد لآزمة
نفسية ، فكتب قصته « وقطع موت
لحي » عام ١٩٨٥ ، ونشرت ضمن
مجموعته الأولى « حكايات الحبيب
رماح » . وفي هذه القصة تعمل مع
« ما حدث » بحرية شديدة ، ما دام
الفن يتطلب ذلك ، لدرجة أنه
لا يتردد في اللوح بالخصوصيات
المتعلقة بالسيدة أمينة ، كوصف
صبلها ، وجمالها ، واتوشتها
الغياضة قبل أن يهاجم المرض
اللعين .. ففي مشهد إسطوري
معبّر يقول هـ .. وكمر مرة اغراما الماء

المحانة الخاصة للمؤلف منزلق آخر
قد يقع فيه ولا يخرج منه ، إلا أنه
توارى بعيداً ، وكبت آلامه .. وقدعنا
بذلك الراوى الشعبي خفيف الحلق ،
حيث راح - حاملاً رايته وموته -
يحكى قصص موقته ، لدرجة لا يشعر
معه القارئ بأنه يقرأ رواية . ولكنه
يشاهد الحياة ، ويتفاعل بها ،
ويتفاعل معها ، ويؤكد الرواية أيضاً
مدى مرونة اللغة العامية وعدم
استعمالاتها على التكيف مع التسميح
الروائي .

ولأن الموت لغز يحاول كل منا أن
يفهمه ، أو يقترب منه ، فإن كل كاتب
ينظر إليه - بعين واحدة - في انتظار

رواية « التوهّمات » تأخذ
بأيدينا - دون تكلف - لنلق جميعاً في
المسافة الفاصلة بين الموت والحياة ،
فالموتى أحياء . يستدعى الراوى
حكاياتهم وأمانيتهم وانتصاراتهم .
والأحياء على شفا الموت . إنهم معه
على موعد ، بقرار من الكاتب . أولاً
مر به من تجارب - شديدة
الخصوصية - دفعت به إلى رؤية الموت
في كل شيء .

تتكبد الرواية على بعض الوسائل
الفنية . فاللغة المقطونة من الأسنة ،
والتي تعتمد عليها الرواية تحمل في
طياتها مضاطرة كبرى ، نظراً
لسريانه بيننا ، بما لا يترك للعمل أى
قدر من الدهشة ونحن نطالع ، ثم إن

فخلعت ملابسها ومرت بدينها الصغير في حضن النهر ، الذي يعلم ذلك واحد فقط لمحها ذات مرة تستحم . ولحها ذات يوم ترمح رمح اتقى النعام في السهول وهاله جمالها حين التفتت وراءها فترى بها ، وصار يتعقبها ، ولما أحست بانفلات انفسها ، وانحلال رجلها كان قد تحول إلى ريح دخلت اول ما دخلت ، إلى صدرها فتكور ، وانقض لها ثديان يطلان من ثنانيا قميصها الصغير فانفتق ، ونظرت فرأت نفسها كما فتيت البنابر السلاتي تطل الدأوهن من غير حشمة . فاحمر وجهها الأبيض الشارب حليب الشمس واخضرت عينها بلون البرسيم . واحمرت شفاتها بلون ثمار الخوخ ، وسار يمشي في بدنها فيرسمه رسماً يسر الناظرين ، ثم كر راجعاً إلى وجهها فكوره وختمه عند خدها واسفل ذقنها . . .

ولم يتربد المؤلف في إضافة هذه القصة إلى الرواية ، لقرب سياقها من « جو » الرواية ، وهذا التصرف يثير تساؤلاً حول فصول الرواية . فهي — فيما أرى — لا تتأثر بحذف فصل ،

أو إعادة ترتيبها من جديد ، بما يوحى بانها قصص منفصلة ، وإن كان الراوى — وربانيه — قاسماً مشتركاً في معظم الفصول عدا الفصل الأول « والسائح موت امي » ، لأنه كتب — ونشر — قبل أن يشرع المؤلف في كتابة الرواية .. ويبدو أنها ارهقته بما فيه الكفاية ، والقل الموت — وما يثيره — قلعه ، فككتلي بذلك الفصول القصيرة ، على أن يطعمها ، بالقصة المذكورة .

لقد كان خيرى واعياً بتعامله الفني مع التراث ، ممّا اعطاه قدراً هائلاً من الثقة ، وربما الإلفة ، إلا أنه وقع ضحية لذلك التراث في بعض المواضع وخاصة تلك التي لا تتحمل التكرار أو السجع بلا داع ، أو التقليد الصرقي للتراث المكتوب ، أو — في أحيان قليلة جداً — الاستغراف ، في غير موضعه ، وإن كان السجع قد ادى دوراً فنياً في مواضع أخرى كما في هذه الفقرة : (اكله التمساح ، ورايت نفسى داخل قاعة مظلمة ، فلا لها ضية ولا مفتاح ، هذا ما رايت يا اولادى ، والحكم لله العلي الفتاح)

وتتعاطف الرواية مع المرأة عموماً في إطار يظل فيه الجنس باعثاً ومصرعاً ، فهو يلخص عنفوان الحياة ، وانكسار الموت . ولما فصل قصير بعنوان « ولد يموت » يجتمع هذا الثلاثي (الحياة ، والموت ، والجنس) فيفسر سعيد فرجاني من أصدقائه (التلامذة) ويعايرهم بأنه يكسب من عرق يديه ، ولا يأخذ « المصروف » من أهله مثله ، وكان الجنس وسيلة أخرى ليثبت لهم أنه أكثر منهم فهماً للحياة ويضبطه أبوه مع امرأة على السطح فيسبه ويهدد المرأة بفضحها عند زوجها ، ويضيق الولد بالحياة وينتحر ، وقد تم (ختان) هذا الفصل بالقوة ، ولولا ذلك ما صدرت الرواية .

في نهاية المطاف يتعب الراوى ، انقلبت كامله الرباية والموت ، فيواجه نفسه — ويواجهنا — بالسؤال : هل تخاف الموت يا من نذرت نفسك لموتك وغنيت موال الموت ؟ .. وكانت الرباية قد سقطت من يده ، كان يدرك أنها النهاية ، فجلس مستعداً لذلك الضيف الذى طالبا حكي للناس عنه ..

١٠٥



بابيت .. والشارع الرئيسي

سينكلير لويس

لويس روايته الثانية الشهيرة (بابيت) التي يرمز بطلها جورج بابيت الى هذا النوع من رجال الأعمال الأمريكيين الذين يتحدّثون بلا هدف ولا يتجنّزون أى عمل .

غير ان أعمال لويس التي حققت مع نهاية عقد العشرينات أكثر المبيعات ، لم تقتصر فقط على تصوير واقع أمريكا من خلال هذه الشخصيات بل انها امتلأت ايضا بالحوارات المكتوبة باللغة الدارجة لغة الحياة اليومية في مدن أمريكا الصغيرة . غير أنه في الوقت الذي فاز فيه سينكلير لويس بجائزة نوبل للأدب عام ١٩٢٠ كان قد انحدر إلى طريق الانحلال . مما أثر على إمكاناته

ولد سينكلير لويس عام ١٨٨٥ في إحدى مدن ولاية مينيسوتا الأمريكية حيث لا يزال مواطنوها يحتفلون حتى الآن سنوياً بـ «يوم سينكلير لويس» بدأ لويس حياته الأدبية بنشر عدة أعمال روائية صغيرة قبل أن ينجز عمله الأساسي : (الشارع الرئيسي) وهي الرواية التي صدرت عام ١٩٢٠ وفيها وجد القراء الذين كانوا قد اعتادوا قراءة قصص القضييلة والتضحية في حياة سكان المدن الصغيرة انفسهم أمام عالم لويس الجديد من خلال مدينة الخيالية جوفر بريري التي تصور ولقعا مختلفا تماما .

وبعد عامين صدرت لسينكلير

بعد أربعة قرون كاملة ردت أمريكا الاعتبار لواحد من أعظم كتابها الروائيين في النصف الأول من القرن العشرين وهو الروائي سينكلير لويس أول أمريكي يحصل على جائزة نوبل في الأدب بعد أن كان لويس قد أحيل إلى قائمة الكتاب « غير المقروءين » .

جاء رد اعتبار لويس ببزاعة الأنباء عن إعادة طبع أهم عملين له وهما (الشارع الرئيسي) و (بابيت) ليتخذا مكانهما في المكتبة الأمريكية الحديثة جنباً إلى جنب أشهر الكتاب الأمريكيين مثل ميلفيل وفرانسيس باركرمان وإديث ولرتون وثورو ومارك توين .

الإبداعية وخلال الأعوام العشرين الأخيرة من حياته لم ينشر سوى ٩ روايات أثارت استياء القراء والتفاد على السواء .. وظل هكذا حتى مات وحيدا في روما عام ١٩٥١ وماتت شهرته معه .

غير أن ذلك لم ينفِ تأثيره على الكتاب الأمريكيين فقد اعترف وولف بفضل واقعية سينكلير على كتابته . وأخيرا قام جور أيدل بتقييم شامل للمكتبة الأمريكية الجديدة المخصصة لأعمال أشهر الكتاب الأمريكيين بما في ذلك كتاب الرواية .. فذكر في معرض تقييمه أن سينكلير كان يتمتع بقدره يلزائية على وصف الأشخاص والأماكن .

روايته (الشرع للرئيس) و (بلايت) أصدرتهما حديثاً دار بنجيون في سلسلتها (كلاسيكيات القرن العشرين) .

مأدبة في الحديقة

جورج كونراد

صدر عن دار فاير البريطانية للنشر أحدث كتاب لأبرز كتاب ومفكرى الجرجورج كونراد بعنوان (مأدبة في الحديقة) . وكونراد المفكر السيلسي والفيلسوف والروائي ، يجمع في كتابه الجديد بين

الرواية والمقالة السياسية . وهو عبارة عن تأملات في ملص كونراد نفسه ، يتنقل فيه بين المقال والوصف الحي لشخصيته ، وبين الحلم والذاكرة فيظهر العمل في النهاية عبارة عن رواية حول رواية تدور أحداثها في عقل البطل بيفيد كويرا الذي يحمل العديد من صفات كونراد نفسه تبدأ الأحداث في حديقة وسط بود . أبست بيفيد كويرا وهو يستعد للكتابة ... وفي هذا المكان يسترجع كويرا تذكيرات ماضيه ويبدأ رحلة استكشافية في وعيه . ويصبح مسرح الأحداث هو حياته . أما أبطال الرواية فهم اصداؤه واقاريه .

ومن خلال عدد من الراويين - بحيث يختلط أحيانا على القارئ معرفة أي منهم يتحدث - ومن خلال القفز بين أزمنة وأماكن مختلفة ، يوحى كونراد بمدى الاضطراب الذي عايشه في ماضى حياته .

ومع ذلك فإن خطوط القصة تبدأ واضحة من خلال ثلاثة من اصداقاء الدراسة للمجرين اليهود .. بيفيد كويرا الكاتب ، وجانوس دراجومين وهو عالم اجتماع والمخرج أنقول تومبور وقد ولد الثلاثة عام ١٩٢٢ وعاشوا عصور الشيوعية والثورة عليها .

وتبدأ الأحداث في العقد الماضى (الثمانينات) قبل وقت قليل من انهيار الشيوعية لثناء عصر الحرب الباردة ، وتدور حول قصة حب ثلاثية ... ميلثيا الأم الجذاب الحاملة التي تتزوج أنقول تومبور المخرج ولكنها ترتبط بعلاقة غرامية بصديقه جانوس دراجومين عالم الاجتماع الذي يخلط دائما بين مغامراته النسائية وحبه للإنسانية عموما .

ويوسط هذه القصة التقليدية يحكى كونراد كيف انتهى الحال بجيسل المفكرين من أبناء الثورة المجرية عام ١٩٥٦ .. فينجع المخرج أنقول في مجاله الفني في حدود ما يسمح به النظام السياسي . أما كويرا الكاتب فيعبد إلى نفسه في نوع من الهجرة إلى الذات ويقتل الحياة على هامش الحياة بينما يغادر دراجومين المجركية ليعود إليها في أواخر الثمانينات وهو أستاذ يهذى الجامعات الأمريكية .

وخلال الأحداث نلتقي مع العديد من الشخصيات أهمها جيريما والد ميلثيا وأستاذ الصداقاء الثلاثة وهو يهودي تائه تتخلله رغبة قوية في اغتصاب فتاة أسورية على الرغم من أنه في عقده الثامن .

أما بالنسبة لـ **ديفيد كوبرا** البطل الرئيسي الذي تدور في ذهن كل هذه الذكريات فنرى أحلامه تقاطعها دائماً صوراً لجثث مخيفة تذكره بطفولته التي توقفت عند منظر والده عندما اعتقله الجستابو . ويروي **كوبرا** : (كان أبى يعرف كل شخص قابله في الشارع لكن لم يجد ما يقوله له سار كما لو أنه في مشهد سينمائي يجرى تصويره ؛ لم يكن المشهد مقلداً ، وربما لم يكن أيضاً حزيناً . ولكن كان مشهداً غير عادي .. أرسمت الحيرة على الوجوه في بادئ الأمر ، لكنها ما لبثت أن أدركت أنهم يطردون اليهود) .

يهرب **كوبرا** الطفل مع اخته إلى بودابست .. وهناك في يوم وصولهما يتذكر آخر مرة زار فيها المدينة بصحبة والدته : منذ عام كانت السعادة ترفرف على المدينة .. شعرت بالضعف عندما رايتها تماماً كما يحدث عندما يرفع الستار في الأوبرا .. كانت أمي تقف خلفي . لكنها الآن ربما تكون في هذا القطار الذي مر بنا . ظلت واقفاً في هذه الشرفة طوال الصيف وانتظر والدتي .. عليهما يأتيان إلينا .

لكن **كوبرا** ينمو من الحرب ويكبر ويكبر معه تربيته للصوت : (في شتاء

١٩٤٤ كنت قد اعتدت أن أرى الموت على أنه مثل الحريق ، ليس هناك شيء غريب فيه .

فن الرواية

ديفيد لودج

صدر في لندن عن دار سيلكر أند واريجز البريطانية كتاباً للروائي والنقاد البريطاني **ديفيد لودج** بعنوان : **فن الرواية : مختارات من النصوص الكلاسيكية والمعاصرة .**

والكتاب عبارة عن تجميع لمقالات الكاتبات الأسبوعية في صحيفة الانديبندانت البريطانية ، التي يتناول فيها حوالي ٥٠ نصاً من نصوص ومختارة من الروايات الكلاسيكية والمعاصرة ليمثل عليها في أسلوب نقدي مبسط يتعمد كثيراً عن التحليلات النقدية الأكاديمية الجادة التي لا تستهوي إلا المختصين والدارسين .

بل أن **لودج** يعترف في مقدمة كتابه أنه بعد تقاعده من عمله في الجامعة كأستاذ للنقد الأدبي وجد أنه أصبح من الصعب عليه أن يستمر في كتابة مثل هذه الدراسات النقدية الأكاديمية دون أن يكون وراعه التزام

وظيفي وإذ لك فقد لجأ إلى الصحافة التي حاول من خلالها أن يعرض أفكاره بأسلوب مبسط .

ويرى النقاد في بريطانيا أن كتاب **(فن الرواية)** لـ **ديفيد لودج** هو تجربة عمرية تتميز بأنها تُعيد إلى النقد الأدبي من جديد موضوعات مثل التشويق والغموض والحس المكاني والمصادفة والمفارقة وهو في الوقت نفسه كتاب ينتمي إلى نوعيات كتب النقد القديمة على غرار كتب **أوليفر وينديل هولز** التي صدرت منذ أكثر من قرن من الزمان .

ويناقش **لودج** في كتابه « رواية الرسائل » Epistolar novel فيقول عنها إن الروايات التي كتبت في شكل خطابات انتشرت واشتهرت في القرن الثامن عشر كما يسهب في شرح فنون الكتابة الروائية . وفي فصل بعنوان (الشخصية) يشرح **لودج** كيف أن الملابس تُعد من أهم عناصر توضيح ملامح الشخصية والطبقة التي تنتمي إليها وأسلوب حياتها ، بل إنها العامل الأول من عوامل توضيح الفترة الزمنية التي فيها أحداث الرواية .

كما يساهم كتاب **لودج** في شرح الغموض حول العديد من النظريات

النقدية المعاصرة مثل البنيوية . غير
أن أكثر ما لفت الانتظار في كتاب (فن
الرواية) هو محاولة لودج الإفاضة في
شرح الحكمة الانسانية العميقة في
النصوص الروائية ، وهو جانب
افتقده النقد المعاصر تماما . فيقول
لودج إن (الشخصية هي أهم
عوامل تكوين الرواية) أما الوصف
في الرواية الجيدة فلا يكون مجرد

وصف : لاننا نقرأ الرواية ليس لمجرد
محتواها القصصى بل لتوسيع معرفتنا
وإدراكنا للعالم .
وفي فصل بعنوان (اللفز) . يذكرنا
لودج بأن أعظم الألفاظ هو القلب
الإنساني .
وفي (تحول الزمن) يشرح لودج
كيف أن حركة الزمن في اتجاه واحد
هي التي تجعل الحياة تبدو مأساوية

في نظرنا إلا إذا آمن المرء بالخلود !
غير أن أهم فصول كتاب فن
الرواية هي تلك التي يتناول فيها
لودج الناقد أعمال لودج الروائي
فيصف روايته (عالم صغير) بأنها
رواية كوميدية أما روايته : (عمل
ظريف) فهي تحتوي على عناصر
الكوميديا ولكنها أكثر واقعية وجيدة



في الأعداد القادمة من إبداع

قصائد للشعراء المصريين والعرب :

امدوح عدوان	ابراهيم عباس ياسين
نصار عبد الله	سيف الرحبي
محمود نسيم	احمد زرزور
صلاح والي	شعبان يوسف
حافظ محفوظ	مهدى محمد مصطفى

حول عدد الأدب العراقي

فقد الطبراني يتشفى ويقول « إنه يصيد العراقيين كما تصاد سمكة في برميل » .. لقد كان الانتقام من العراقيين ومن العراق لا من رئيسه .. وكنتما نسي الجميع كل ما قدمه العراق للبشرية ...

لذا فيها المسادة في إيداع وياسيدي رئيس التحرير ، كان عملاً رائعاً ذلك الذي جاء في إيداعكم مايو ٩٢ .. احتفلت به وكنتي استنشقت رائحة طلع البصرة ، وقداح نيسان بغداد .. فكرتني سعدى يوسف بالقوة حمدان وجارتها مهيجران ، بالقوة حيث يتعاقب النهران العظيمان دولة والفترات عتقا ابديا .. سمعت صوت الزهراوي وهو يتنشد الأشعار والرمال ... رأيت السياب واقفاً عند قريته جيكور ... رأيت بغداد الكرخ والوصلقة ... سمعت ترانيل مسجد أبي حنيفة وهو يريد صلاة التراويح ، مرتت بالكلم ..

لحيكم ياائل إيداع يريح صدق وسط خسلالات كثرة واشكركم.

وتاريخ العراق ذلك الزاخر ، بكل الثقافات الاستثنائية من ملحمة جلجامش الشهيرة والبحث عن زهرة الخلود وما تنخل للخدمة من رواثع أدبية .. حمورابي وأول قانون كتب على مسلة .. وأول مدرسة في التاريخ ويوم كتبوا على الطين وسجلوا تاريخ البشرية ويوم زحفوا الكهوف والجنان

وتزدهر الثقافة الإسلامية ، وهازلن الرشيد يحج علماً ويتشرابية التوحيد علماً آخر ثم لبته للامون ودار الحكمة وتلك الترجمات الرائعة لأفضل الكتب من لغات اللغات آنذاك : الفارسية والهنديّة واللاتينية .. وتعود بلاد الرافدين بمختلف العلوم والفنون

ويأتي غزو كبير للعراق فيحرق التار روثع الألب والفكر والعلم ويتخط الحبر يالدم ويتغير لون نهر دجلة ليصير هذا .. فإن طفرات التحالف نكت مدن وأري العراق وجنوده متمسجون من الكويت وكان

كان عدداً رائعاً أقصد عدد مايو ٩٢ من (إيداع) يستطيع أن أشكركم من مصمم قلبي عليه .. لا أخفيكم لرحتي الجزيلة به .. إذ كنا جميعاً نتوق لمصوت ناظم الغزالي عبر الإذاعات العربية فلا نجد .. تمنى أن نسمع صوته وهو يسأل راهب الدير .. هل مرت بك الإبل وعن البذور اللواتي كن هنا ثم رحلن .. تمنى أن نسمع صوته الشجي وهو يسأل حبيبته : أي شيء في العيد أهدى إليك ... ثم يعود فيقول إن أعظم ما يملك قلبه وهو لديها ... أو عند تنور الحبيبة حيث يريد رقيقاً بكافيه سنة ...

عن ذلك ، وعن كل شيء في العراق نسأل : لماذا نحرم من ثقافات العراق .. وبأي حق نحرم من فن العراق وكتابات وتلك القصائد الرائعة لشعرائه ... ونشتاق إلى اللهجة البغدادية الجميلة عبر تمثيلاته ومسرحياته ... وهل نعاقب أنفسنا وشعب العراق لأن للعراق رئيساً ظلمه ..

مونا فان داين شاعرة أمريكا المتوجة لعام ١٩٩٣

وقع اختيار مكتبة الكونجرس على الشاعرة مونا فان داين ٧١ عاماً . لتجلس على عرش الشعر ، أو لتتبوأ منصب الشاعرة الرسمية للولايات المتحدة خلال علم ١٩٩٣ . وبهذا التكريم تدخل مونا فان داين التاريخ كأول امرأة تحتل هذا المنصب المرموق منذ إنشائه قبل حوالى سبع سنوات مضت .

وتعكس فصلها صوراً للمثمنة المقسمة ونبل ابويها في أيامها الأخيرة (رسائل من اب وقصائد أخرى) . وتناقلها في تجربتها الشخصية . مع زوجها ، بالتقابل مع تجارب الآخرين (شبه تغيرات) .

وفي إعلانه اختير فان داين قال أمين مكتبة الكونجرس « انتطع إلى الترحيب بفان داين في المكتبة ، وأشعر بالسعادة بصفة خاصة بأن تتضمن إلينا شاعرة مرموقة تنسجم بهذا الاتفاق الواسع للدعوة إلى تعريف الجمهور بالشعر والأدب » .

وقد رحبت الأوساط النسائية بصفة خاصة بتكريم فان داين وكان تطليق الناقدة المعروفة اليسيا لوسترايكر Alicia Ostriker صليحة كتبت « سرقة اللغة : يسزوغ شعر المرأة في أمريكا » ، أن اختيار امرأة لهذا المنصب جاء متأخراً .

وتقول لوسترايكر أن فان داين شاعرة نكية تكتب بتركية تجمع بين

الحرارة والذكاء ، الشيء النادر للغاية في الشعر الأمريكى اليوم . ويضيف البروفيسور لوسترايكر ، أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة « روتجرز » أن اختيار فان داين ، التى ستخلف الشاعر الروسى الأصل جوزيف برودسكى ، الحاصل على جائزة نوبل ، هام في جعل وجود المرأة مرئياً بين كبار الشعراء في الولايات المتحدة ، وفي الاعتراف « بنهضة ، وانفجار شاعرات موفورات القوة في هذا البلد » . وتستطرد الناقدة بقولها إن الوصف الشعرى لزيارة فان داين لأمها القيمة في بيت للمسنين يكشف عن « تعقيد العلاقة بين الأبناء والآباء ، وهى تغفل ذلك بطريقة

شكلانية وعاطفية عميقة في نفس الوقت . وقد درجت العادة على استخدام الشكلانية كذريعة للبرود العاطفي ، وهو شيء لا تظهره فإن دأين على الإطلاق .

ولا غرابة إذن أن تمتزج فرحة فإن دأين بتكريمها بالفخر بما يحققه هذا التكريم من تكريس لمكانة المرأة في خارطة الشعر الأمريكي في القرن العشرين . فإن قراءة مجموعة واحدة من مجموعاتها الشعرية كفيلة بالتعرف عليها كشاعرة تعنى باهتمامات المرأة العادية ، والكشف عن أدق وأعمق مشاعرها كزوجة وابنة في لغة أقرب إلى الحديث اليومي ، وإن كانت ، مع ذلك لا تخلو من تكثيف وثرأ داخلي تتجاوز بهما ابتداء الحديث اليومي .

فقد أكدت أن المرأة أعملت في الشعر الأمريكي لعدة سنوات بالرغم من إنجازها إذ لم تشغل من النساء ، قبل إنشاء منصب الشاعر المترج في ١٩٨٥ ، وظيفية مستشار الشعر المرموقة بمكتبة الكونجرس إلاقتة قليلة . ففي مقابل ٢٥ شاعراً ، حصلت ٦ شاعرات على اللقب ، وفضلاً عن ذلك ، فإن أي أنثولوجيا عادية قد تشمل ١٠ نساء في

مقابل ٩٠ رجلاً ، فالمرأة كما تقول لا تنصف .

وموناflan دأين حصلت سنة ١٩٩١ على جائزة بوليفتز للشعر عن مجموعتها : (شبه تغيرات) والشاعرة المتوجة لها الحق في أن تؤدي وظيفتها على النحو الذي تريده لا يطلب منها أن تنظم قصيدة في أي مناسبة قومية مثل الاحتفال بأداء قسم الرئيس الأمريكي (بالرغم أن وسمعا أن تفعل ذلك إذا شاءت) ، كما يفعل عادة شاعر البلاط في بريطانيا .

ولا توافق الشاعرة على إطرأه النقد لشعرها لتفنتية بالحياة الزوجية . وهي تقول : « حيث أننى مترزوجة ، فإننى أكتب عن كسوى مترزوجة . ولكننى إذا كنت في علاقة مختلفة أخرى ، لكنت قد كتبت عن هذه العلاقة » .

وللشاعرة رأى عن وضع الشعر ، فهو شيء إذا قيس بهبوط توزيع كتب الشعر ولكنه جيد إذا قيس بعدد الذين يحضرون القراءات الشعرية . كما أن وضع الشعر مذهل إذا قيس بعدد الذين يكتبون الشعر في الولايات المتحدة . وتقول موناflan دأين « كل واحد يريد أن يكون

شاعراً ، حتى عاملة التنظيف في أحد فنادق ديس موينز ، بولاية أيوا . كنت هناك لقراءة شعرية ، فقالت لي عاملة التنظيف « أنا أكتب الشعر أيضاً ، هل تريد أن الاستماع إليه ؟ وكان شعرها جيداً للغاية » .

ومما يجدر ذكره أن بروديسكى كان قد تعهد عندما وقع عليه الاختيار ليشغل منصب الشاعر المترج لعام ١٩٩٢ وكان في الحقيقة اختياراً غريباً ومثيراً للتساؤل ، فقبض النظر عن جائزة نوبل التي يحملها ، فهو شاعر روسي قلباً وقالباً ، وهو يكتب شعره في العادة باللغة الروسية ثم يترجمه إلى الإنجليزية ، فيما عدا بعض الحالات النادرة التي يكتب فيها باللغة الإنجليزية مباشرة ، فضلاً عن أن عالمه الشعري تكون في الاتحاد السوفيتي السابق من خامات التراث الشعري الروسي ، تعهد بأن يجعل كتب الشعر تباع في محال السوبر ماركت جنباً إلى جنب مع مجلات الإثارة والمجلات النسائية . وها قد قارب عامه على الانتهاء ، ولم يحدث أن شوهذ كتاب شعر واحد في أي سوبرماركت ، فهل ستجني موناflan دأين فيما فشل فيه بروديسكى ، أم أن برنامجها الشعري مختلف ؟ !

حب متاخر

« ما كان بقوله المصيح ، ما عناه
(في قصة مارى ومارتا) هو أن مُنَع
ذلك الشعر ، وذلك المهرم ، يجب أن
تؤخذ . لأن حوادث الموت ستحرمنا
منه في وقت مبكر تماماً . ولا ينبغي أن
نحرم أنفسنا ، وأحيائنا ، من ترف
عواملنا الفياضة . ولا ينبغي أن
نشكك في الموت برفضنا أن نحب
أولئك الذين أحببناهم .. »

مارى جوربون

المدفوعات النهائية

إذا كنت لتزوجه في نهمي كل عام
فلكى هديء علوا في الحب
بعبادة مخدمة ، لأنه يشتمل
ويتساجح خسراً كاملاً تسيت اثنا
نعيش
في غريقتين منفصلتين ضببت درجة
حرارتها
بترموستات الزواج المظلم
أحتاج مشططات الذاكرة ، الآن ونحن
مُسْتَلَن ،
للقسم والقانون في تذكر ذلك .
كلابنا ماتت ، وطفلتنا لم يتحقق
قد استهلك ، في توقي الضميف ،

كل مؤبنة البشر من الدفء عليك
قول أن أفكر في الطريق وأرورع

« الحب » هو إيجاد العزيز المكلف .
« وفي حالة حب » يعنى أن تؤخذ على
حين غرة .

وعلاوة على ذلك ، في الوجه الماروغ
الذى تظهره

وعلاوة على ذلك ، في تقويمات عينيك ،
تنطق ، وبكلمة مسسولة جديدة أو
شائكة

تهدى إلى مداخل جديدة إلى اعق
أعماق .

عندما تقف أمام الموقد أشعر اننى
لننى أقلب أكثر من أى شيء آخر .
وعندما تنتهى من العمل انظر
بلا احتياطي

في أوقات النهار ، لحيلنا ، يبدو
سباقنا ذو الأرجل الثلاث بطيئاً .
إنه تنتشاجر نحو الأمام ، نبلى من
الاحتكاك لتقاربنا الشديد .

ولكننا طوال الليل نهجع مثل أملة
فلكرو ،

تقلب معاً حتى تتماسك من جديد ،
حيث أنك ، بخطوة أطول وروية
أفضل ،

ترى يوضوح أكثر خط النهاية ، أنكى
نار تضى العجول

حتى لحافظ على ليلقتها ،

بوجيات دخان خفيفة ومنكرة للحياة .
مثلما يغرف مقنتى فراشتين .

في لحظة واحدة وقع طيرانهما من وإلى
إحداهما الأخرى
في الضياع ، وهكذا في القسم اتخيل
من جديد

واعمل من جديد ما يبقى علينا
خامدين معاً .

إن ما تحاول أن تعطيه أكثر مما أريد
الحصول عليه ،

ومع ذلك ، عندما تلتقط المقص من
أجل موعدنا كل شهر

ويسقط شعري القمصوس ويفطى
قدميك ،

اعتقد أن البيت يزهو بفوح المهرم .

شبهه تغيرات

« انه أحداث السنة ،

ببوب هوات ، رجل من (سياتل)
عمره ٢٠ عاماً ،

كان يسير في هدوء في شارع بوسط
لمدينة

متخفياً في زئ بطة ،

عندما هاجمه .. بدون سبب واضح -
رجل غريب ضخم الجثة ملتصق طوله ٦

أقدام

اداره الجسانى عن طريق أحد

جناحية ،

انترع متقار البطة ،

ضربه به على راسه ،

وفر بعيداً .

هولت ، الذى تزيأ كبطة

لترويج محطة راديو محلية

عجز عن تفسير الحادث .

قال للبوليس :

« لم اتحدث إليه .

لم أصفق بجناحي

أو أفل شيئاً من هذا القبيل » .

هل هذا شيء تافه ، بعد كل شيء

أو أنه قصة عميقة ،

فقد درج الآلة على عمله

لأنفسهم والمغاني ،

أحياناً بدافع الرافة ،

وأحياناً بدافع القوة العمياء التى

لا تعرف الرحمة ،

ولكن بقيناً يتوقن فقط لحظات

حيوانتا الغريبة إلى الإحساس به ،

الإحساس كيف تشعرك بكوكك ثوراً أو

بجعة .

أو عنكبوتاً يفرل بينه بطريقة مجموعة

أوحى

شجرة الخليج .

منزوعة الأغصان ، والمنهوية

لأن « اليزوغ من ذات المرء

نفسها ... كما يقول ليوسا ،

« هو وسيلة .. لتجريب مخاطرة

الحرية » .

يساعده ريش من الورق

زودته به محطة راديو محلية .

ويتقصص صورته الجديدة

وإن أصبح مفضوض الرأس ،

صدره ضارب إلى الصمرة ،

تحوط رقبته حلقة ناصعة البياض ،

ومتقاره أصفر ،

بينما راح يمشى في هدوء ،

بدأ رجل سيائل تحول إلى طائر

في شارع بوسط المدينة ،

وبالرغم من أن التحول كان نصف

مكتمل فقط

حيث أنه لم يستطع أن يقول فيما

بعد ،

« لم اتفرد في وجهه » ،

ولكنه استطاع أن يقول للباحثين عن

الحقيقة ، لم أصفق بجناحي

أو أفل أى شيء من هذا القبيل .

وماذا عن الغريب الملتقى ؟

ذو بصيرة مثلي « ليدا » ، احس

بالوجود

الذى لم يكن مرئياً للآخرين ،

وكان فقط يحس عشه ،

قرعيد ومسليح « سيز » ومحطات

البزنين

حيث الذراع التى تنتهى بأربعة

أصابع

ورأيهم يمكن مقاومتها

بلمسة واحدة كزئ

تدق وتبدد الجسد الضعيف

والعقل في صندوق لفته العزيز

مصمت الشفاه

وتضى خفايا الفضاء

وتجلب إيقاع خطر السيارات وببتهوفن

لتغطي دوران الكرة الأرضية الصامت

التي لا تقع زرها في متناول اليد ،

خشية أن يعود هذا العش ، باللمسة

المجنحة للخيال الإنسانى ،

التي تغير الاعتقاد القديم ،

أحياناً بدافع الرافة ،

أحياناً بدافع القسوة العمياء ،

إلى المياه الرحبية والصامتة

التي كان جوب هولت يبحر نحو

طرفها الذى يكسوه الخوص

للهبوط بدون صفق جناحيه .

الشارع

بلا أطفال ، اشترينا البيت الكبير

المشيد بالقرميد الكائن في الشارع ،

مجرد تحسب ، كنا نخرج بالكب إلى

الشارع . في الصباحات كانت النساء

يتطلعن وهن يقلعن ويشذن ويقطعن

الأعشاب الضارة ليلقين بالتحية

علينا ، وفي الفسق كان الرجال

يتوقفون عن قطع العشب ليتبادلوا
أطراف الحديث

كسان الأبناء تزواجاً جديداً أو
خريجين جديداً

وكانت الكلاب التي تركوها تتجج في
ساحة البيوت الخلفية ضد كلبنا

في البداية محذرة ، وفيما بعد محمية
وفي الشوارع الأخرى كنا نمشي في

دوى
الأسطوانات المرافقة السانجة

ونخطو حول زلاقات .
ودراجات ذات عجلات ثلاث تركت

على الرصيف ، ولكن شارعنا متوسط
العمر ،

مشفول وهاديء ، أسكننا في
سلوانه .

ومضت السنون ، قتلت الكلاب
التي طمعت في السنن ،

واشترينا مغرفة لتخرج بجرورنا
الجديد بمقود

عندما اعترى سكان الشارع عصبية
جديدة بشأن أرفصته .

قلمة محظوظة كانت تجر حفيداً في
ريارة

من أول الشارع إلى آخره ، متقبلة ،
الإطراء في خجل .

كانت الزوجة ، يركن الشارع ،

تجرف الجليد . « يقولون
هذا هو الذي يقتل الرجال . لا أريد

أن اجازف بنزجي » .
هذا هو الذي يقتل الرجال .

ثم بدأت الأصوات السيئة تأتي ،
تناولتها الأصوات الخافتة

عبر السياج الخلفي ، وتلطف جمع
التقود لشراء نباتات

وجدت متلوها الدائم في الشارع .
وفيما بعد شراء المرأة للزهود

ترك أحدهم وحيداً في خوف البيوت
وتنقلت عبر الشارع أطباق السلطة

والفطائر والمشويات .
ثم بدأ النزول السري الدائم

الطويل
وانزلنا معه قلت : « نحتاج إلى كلب

آخر »
لكنني لا أستطيع أن أواجهه .

أصبح زوجي زوجاً لأرامل على
كلا الجانبين في مهامه الزوجية

من رفع الثقوب وحفرها لتعليق الصور
وإصلاح الصنابير

وتولى صنائعي عجوز طيب المهمة ،
من بيت إلى بيت ،

دورات تشذيب الحشائش ،
والإصلاحات الصغيرة .

كان الجميع يقولون « ماذا كنا سنفعل
بدون أندرو ؟ »

وكان الأبناء الأخذون في الشيب تزاد
زياراتهم ، ليتقنوا الأمور ،

وأراد رجل أرمل أن يتزوج من جارة
أرملة ،

فقلت له لكنني « نفضت يدي من هذا
الشيء »

السحاقية الوحيدة
حافظت على رويق بيتها ،

ولكنها كانت أن تذوي .
وحوئت أحواض زهورى إلى أحواض

من غطاء الأرض .
أنت النهاية قبل أن ندرى بها .

جاءت كلها في سنة واحدة
تقاعد زوجي وأخلى نصف البيوت .

أكل السرطان أربعة ، وأسقطت
الأزمات القلبية بعض الآخرين ،

وأغلق بيت للمسنين على أحدهم ،
وتعكرت البقية الباقية

إلى مساكن ذات مصاعد . وانتشرت
لافتات « للبيع »

مثل شواهد القبور على الحشائش
البرية .

لقد تحولت السنوات الطيبات إلى
سنوات شريرة ، ذات فجأة

وقلنا « لا أصدق ذلك » لقد انتهى
الشارع

لا أحد يشتري بيوتاً الآن ، أولئك

الذين بقوا منا
التصقوا ببعض ، وتبادلوا المغاتيح
« في حالة ما إذا حدث شيء »
كان للشيخ الجليل الثرى يجلس
طوال اليوم على عتيقه
عبر الشارع يراقب الكارثة البعيدة .
وقال رجلنا المشغول « لقد تجاوز
التسعين بكثير
ولا تزال معرضاته آناء الليل والنهار
يتركه ، إنه صعب للغاية .
وهو يرفض أن يأخذ أقرامه .
ويكتفى بالقول « وما جدوى ذلك »

ووصلنا في عطلة طويلة . وعندما عدنا
إلى الشارع ،
اختفت لافتات « للبيع » ، وسمعنا
أصوات كلاب جديدة .
امتصت النباتات اليانعة اللون من
التربة العجوز .
امتلا الشارع بعائلات شابة ، تغير
كل شيء ،
سمعنا ذلك في الحال . والصدق إعلان
بالباب :
« حفل الشارع يوم الأحد . سيطلق
الشارع طوال النهار ،

أحضروا شيئاً للمشاركة . نرحب بكل
الدراجات ذات العجلتين
والعجلات الثلاث .
« يا إلهي . هل لابد أن نذهب إلى هذا
العجيب »
قال زوجي . قلت : « يا إلهي ،
أعتقد أنهم ياتكون
« الهوت دوجز » أو شيئاً من هذا
القبيل . فات الاوان
إن الزمن ، في عماء الذي لا يعرف
الرحمة ، قد وهبنا أطفالاً .



تعذر (إبداع) لقراءتها عن تأجيل بعض رسائل هذا العدد بسبب
استيعاب ملف الرواية لمعظم الصفحات المتاحه ، خاصة رسالة ياريس
ورسالة لندن ، اللتين سننشرهما في العدد القادم مع غيرهما من الرسائل .



ملحق جديد لـ «الدكتور زيفاجو»

لارا ، للنور في شهر أكتوبر من هذا العام .
على أن الأمر - كما يبدو - ليس بهذه السهولة ، فدار نشر « فلترينغلي » الإيطالية ، وقد أصبحت منذ عام ١٩٥٧ مالك الوحيد لحق نشر رواية باسترنك بعد حصولها على مخطوطة الرواية التي كانت قد هربت سراً من الاتحاد السوفيتي ، أعلنت عن احتياجها بشأن الظهور المرتقب « لطفل لارا » بزعم أن هذا يخالف حقها في احتكار الأصل . وقد جاء في الرسالة التي وجهتها « فلترينغلي » إلى « ترانس وولد » أنه وفقاً لشروط الاتفاق المبرم بينها وبين باسترنك في حينه ،

بالضبط ... إنها تجسيد لبهجة الحياة والتضحية بالذات . لا يمكن من مظهرها أن تلحظ مدى ما عانته في الحياة . وهي مطلعة على حياتي الروحية وشغوني الإبداعية ... » .
إن الاهتمام بالورثة الذين يملكون حق نشر هذا العمل لم يأت وليد الصدفة ، وليد الصدفة ، فلقد بات من المعروف أنه قد كتبت تكملة للدكتور « جيفاجو » بعنوان « طفل لارا » ، تلك حق نشرها دار « ترانس وولد » الإنجليزية . وهذه التكملة قصد بها أن تكون الجزء الثاني لرواية باسترنك . أما مؤلفها فهو ألكسندر مولين (واسمه المستعار جيم وليم) ومن المقرر أن تخرج رواية « طفل

نشرت صحيفة « أزيستيا » الروسية في عددها الصادر يوم ٢١ يوليو ١٩٩٢ نقلاً عن صحيفة « بانوراما » الإيطالية مقالاً للصحفية ساندرا بيتريسيانا كتبه بعد لقائها بكل من يفجيني ابن الكاتب الروسي بورس باسترنك وأولجا ايفينسكايا الشخصية الحقيقية للارا بطلة رواية « دكتور جيفاجو » (في عام ١٩٥٨ كتب باسترنك خطاباً إلى رينات شفيترس جاء فيه : لقد تعرفت في الفترة التي أعقبت الحرب على امرأة شابة تدعى أولجا سيفولدوفنا إيفينسكايا .. إنها لارا بطلة روايتي التي بدأت في كتابتها في هذا الوقت

الجلال^٢ . هل تعرفين لماذا جرى اعتقالى ؟ لقد كنت أقوم بتنظيم حلقة قراءة للدكتور جيفاجو فى المنزل بعد أن فرغ بوريس من كتابتها مباشرة .

لم يجزؤوا على أن يأخذوه معها على الرغم من أن باسترناك قد تقدم صراحة بطلب ربما لم يكن غيره يملك الشجاعة أن يتقدم به . لكن « الأدلة » والوشايات ضده كانت قد تجمعت .. من عام ١٩٤٩ ... تقول إيفينسكايا « صدر الحكم على بالسجن خمس سنوات جرى تخفيفها إلى أربع ثم الفرج عني بعد وفاة ستالين عام ١٩٥٣ » .

نشأ الحب بين أولجا إيفينسكايا وبوريس باسترناك فى دار تحرير مجلة « نوى مير » واستمرت حتى وفاة الكاتب . كانت أوليا (كما كان يدعوها بوريس) تبلغ من العمر آنذاك ثلاثة وثلاثين عاماً وكان لديها طفلان - إيرينا وديمتري بينما كان لدى باسترناك الذى يبلغ الخامسة والخمسين ابنان - يفجينى وإليانيد ... تقول أولجا : أن الحب الذى ربط بينهما وبين بوريس قد صور على نحو صادق فى الرواية . لارا فى النهاية هى أولجا الحقيقية أما يورى

فى كل من موسكو وبارس وتنتهى فى إسبانيا إبان الحرب الأهلية فيها . ونقدم فيما يلى اختصاراً لترجمة المقالة المنشورة : -

تكملة دكتور جيفاجو ؟ يا له من أمر مضحك . ومن الذى كتبها ؟ إنجليزى ؟ وتحت اسم « طفل لارا » ؟ لقد طلع الكيل ! « بهذه الكلمات استقبلت لارا الحقيقية - أولجا إيفينسكايا نيا عزم دار نشر إنجليزية إصدار « دكتور جيفاجو - ٢ » . كانت لارا - أولجا التى تقطن فى شقة فسيحة فى حى عمالى يقع شمالى موسكو تبدو مرتبكة بعض الشيء وهى تتسائل « ومن طفل لارا هذا ؟ لقد كنت بالفعل انتقل طفلاً من باسترناك قبل أن يلتادونى إلى لوبيانكا » ١ . إذن لطفل لارا كان موجوداً بالفعل ؟ لفترة قصيرة فقط ، ثمانية أشهر فى بطنى : لقد ولد ميتاً . كان باسترناك يريد هذا الطفل وقد فعل كل شيء من أجل إطلاق سراحى من السجن ، وتوجه إلى مبنى إل كى جى بى ، عندما علم بامر حمل من إحدى السيدات اللاتى خرجن من لوبيانكا وأخبرته بهذا الأمر نقلاً عني . لكنى أرسلت فيما بعد إلى

والمتد أثره إلى وريته فإن دار النشر تمتلك كافة الحقوق المتعلقة بأى استغلال للرواية (تخيص ، إعداد إلى آخره) . صحيح أن دعاوى « فلترينيلسى » يمكن أن يفهم من سياقها أنها ليست ضد « طفل لارا » إلا أنه « يبدو أن احتمال أن يكون العمل الجديد محتفظاً بروح الأصل احتمال ضعيف للغاية » . تعترض « ترانس ورلد » على دعاوى « فلترينيلسى » بقولها : « لا يوجد فى قوانيننا ما يسمى بحق استغلال الشخصيات الروائية .. إن لدينا موافقة على إصدار الرواية من الحفيدة الشرعية لباسترناك : سليترو باسترناك » .

يقف يفجينى باسترناك بشكل قاطع ضد « تكملة » الرواية . ويؤيده فى ذلك آخرون من ورشة الضامير ويعرض جيس هيل الركيل الأدبى لألكسندر موليبن الكتاب الجديد باختصار فيقول : « طفل لارا » كتاب تقع صفحات مخطوطة فى تسعمائة صفحة ، سلم نصفها للطبع . يبدأ الحساب الزمنى للرواية قبل وفاة لارا فى « جيفاجو » بثلاث سنوات . وتنقسم الرواية إلى ثلاث أجزاء ، والشخصية الرئيسية فيها هى تانيا إيفيت جيفاجو ولارا . تدور الأحداث

جيفاجو فهو بوريس باسترنك نفسه وتضيف ايفينسكايا انها أصبحت فيما بعد همزة الوصل بين الكاتب وبين جانجكومو فلترينيلي الذى نشر الرواية في عام ١٩٥٧ .

« كتب باسترنك قبل وفاته إلى فلترينيلي وصية بأن تصبح في حقوق الطبعة الأجنبية للرواية وكذلك « السير الذاتية » . كان جانجكومو صديقاً مخلصاً فعندما اعتقلت من جديد بعد وفاة باسترنك بتهمة تعاوني في نشر الرواية في إيطاليا بذل فلترينيلي جهداً كبيراً من أجل إطلاق سراحى وإن لم تكل مساعيه بالنجاح . إن المراسلات التى كانت لنا مع دار نشر « فلترينيلي » مهمة للغاية ويودى لو استطعت الحصول عليها مرة أخرى . لقد تمت مصادرة أرشيف باسترنك منى واعتقد انه محفوظ لدى الكى جى بى » .

هناك فوق الأرفف المليئة بالكتب بعض الصور القديمة : أولجا ايلم الشبيب وقد عقصت شعرها الأشقر . أولجا عند قبر باسترنك . أولجا ليست في جمال جوانى كريستى في فيلم «كتور

جيفاجو » . « ياله من فيلم ... جميل حقاً ... أضفيت عليه مسحة من الشاعرية ... ثمة بعض التفاصيل ، هذا الفراء الثمين مثلاً لم تكن تملك مثله ... هكذا ليرة تبتعد أولجا بذكرىاتها عن باسترنك لكى تقص علينا كيف اتصل بها عمر الشريف تكيفونياً ليخبرها برغبته في التعرف على لارا الحقيقية : « لقد خضيت عليه . آنذاك كانت زيلرتى امر تكتفه المخاطر ومن ثم لم نلتق » .

ما الذى حدث بعد الإفراج عنها من معسكر موروفيا ؟ اخذت إيفينسكايا تسترد عافيتها . « بدأت حياة جديدة . كان بوريس قد استلجري بيتاً صغيراً غير بعيد عن الداتشا (٣) التى يعيش فيها وكان يعدونى لا اقل من مرتين يومياً ولم نلتق بعدها إلا عندما سافر لفترة قصيرة في العام الأخير من حياته عندما وافق على الذهاب إلى (تبليسى) فكان يرسل لى يومياً خطابين ، على العموم لم تكن مراسلاتنا ذات طابع خاص لأننا كنا متلازمين دائماً باستثناء هذه الأيام العشرة التى قضيناها هناك والسنوات الأربع التى قضيناها في

السجن . في تلك السنوات كان يرسل لى بالبطاقات ويوقعها « ماما » ولكنها جميعاً تقريباً فقدت » .

الم تسبب علاقتكما فضيحة ما وخاصة أن باسترنك كان متزوجاً ؟ « لا شيء من هذا إطلاقاً . كانت زيانيدا على علم بكل شيء ولكن لم يكن مقدورها أن تغير من الأمر شيئاً . كانت تأتي من موسكو عندما تريد : فتعتنى بالحديقة والمنزل ... كنت أنا وبوريس نحتفل بالأعياد في بيتى وندعو الأصدقاء إلينا . كان الجميع يعرفون عنه كل شيء ، لم يكن الأمر سرّاً خافياً على أحد . كان العديد من المشاهير يحضرون إلينا وكان بوريس يقصر على سجيته . على العموم فقد عاش دائماً في توتر مستمر ولم يكن ليحسم كثيراً من الأمور فكننت أتولى عنه المسائل الشاقة : كنت أكتب له على الآلة الكاتبة وأسافر إلى موسكو لحل الأمور المعقدة ... » .

تحكى أولجا ايفينسكايا كيف رفض باسترنك جائزة نوبل ويعلق على حديثها ديميتري الكسندروفتش ابنها الذى كلن

حاضراً معنا بقوله « كانت هذه ضربة شديدة له ، كان من الممكن ان تودى بحياته وخاصة انه كان مريضاً بالسرطان على انه لم يكن يظن ان المنية ستوافيه سريعاً » وتقول إيفينسكايا « لقد هددوه بإرغامه على مغادرة البلاد وإعادتي إلى السجن إذا ما وافق على قبول الجائزة عندئذ أرسل خطاباً برفضها وطلب منهم في المقابل ان يوفروا لي عملاً من جديد . لقد كان مصيرى غريباً ، فقد ارتبطت بباسترنك وبجيفاجو ؛ فعندما اعدوا الاعتقال للرواية اعدوه في اناء أيضاً » .

تعيش أولجا من دخل حق النشر (حوالي خمسة آلاف دولار سنوياً) تنقسمه مع يفجيني باسترنك ويذهب الباقي للدولة ، هكذا كان العقد ميرما قبل التغيرات السياسية الأخيرة في روسيا . لكن هذا الأمر لا يزعج إيفينسكايا بوجه خاص . إن ما يشعرها بالأسى هو الفصل الضائع من الرواية والذي يحمل اسم « الزهور » ويبلغ حوالي خمس أو ست صفحات . « كانت هذه الصفحات تبدو لي جميلة جداً لكن موريس لم يضمها إلى الكتاب لأنه كان يراها عاطفية أكثر من

اللازم . كانت هذه الصفحات تتحدث عن الحياة بعد الموت عندما تتحول أرواح الموتى إلى زهور تتفتح فوق المقابر » . لم يعثر يفجيني - الوصي على الطبع - على هذه الصفحات ويعتقد ان إياه قد مزقها .

سؤال لا مفر منه وجهناه إلى أولجا - لارا : ما هو إحساسك بانك اسطورة ؟ « لم يساورني إطلاقاً هذا الإحساس سوف أبلغ الثمانين قريباً ثم سرعان ما تنتهي حياتي . ما الذي يبقى ؛ عمل باسترنك . إنني فخورة أنني كرست حياتي من أجل هذا الشاعر الكبير » .

الهوامش :

- (١) لوبيلتكا : اسم الميدان الذي يقع فيه مبنى الكرسي في موسكو .
- (٢) الجولاج : اختصار لمعسكرات العمل الإصلاحية الحكومية .
- (٣) الداتشا : البيت الصيفي .

الرواية الأردنية

الورقة الثانية قدّمها الناقد فخرى صالح حول رواية « أنت منذ اليوم » لتيسير سبول ورواية « الكابوس » لأمين شنار واعتبرهما ردة فعل لهزيمة حزيران عام ١٩٦٧ . وتمتاز هاتان الروايتان بالطرح السياسي والاجتماعي ، فرواية تيسير سبول ، « أنت منذ اليوم » تصور العماء الذي يولّعه تاريخنا الحديث فهو لا يستشرف المستقبل أبداً لأنه لا يراه بل يرى الماضي فقط ، فهي عبارة عن محاكمة للعائلة والحزب والدولة والمجتمع والفرد والقمع المتجسد في ممارسات هذه المؤسسات فهي تقرض الراوى على الشخصية لينعكس مزاج الشخصية على مزاج

رشيق وتعبيرات بيانية ، ومثلت صورة لقاء الموروث بالناخ الرومانتيكي^١ كما تناول رواية « فتي من دير ياسين » لعبد الحليم عباس أيضاً ، واعتبرها أكثر نضجاً من سابقتها ثم تناول روايات « مفامرات تائبة » و « حب من الفجاءة » و « زهرة الزيزفون » لحسين فريز ، وروايات عبد الحميد الانشاسي .

أمّا في التيار الثاني فقد تناول روايات عيسى الناعوري واعتبر أن هذه الروايات تصدر عن رؤية رومانسية لا تتجسد دائماً في بناء متماسك وتشكل معرضاً لمعلومات الكاتب وآرائه وثقافته .

في ملتقى عمان الثقافي الأولى قدّمت جملة أوراق حول الرواية في الأردن وتطورها الاجتماعي والسياسي ، الورقة الأولى قدّمها الناقد الدكتور إبراهيم السعافين بعنوان « بدايات الرواية في الأردن » وهي عبارة عن بحث حول الظروف الاجتماعية والسياسية التي واكبت الرواية الأردنية ، وتناول خطين لاتجاه الرواية العربية أولهما : التيار المتأثر بنشأة الرواية العربية والذوق الشعبي . وثانيهما : التيار المتأثر بالرؤية الرومانسية . وتناول في التيار الأول رواية « فتاة من فلسطين » لعبد الحليم عباس ، وتعد هذه الرواية من البدايات التي حافظت على أسلوب

الراوي ويصل الناقد فخرى صالح إلى أن رواية « أنت منذ اليوم » تحقق على صعيد الشكل نوعاً من الانتقال إلى الكتابة الروائية الواقعية ، حيث تتردد الذات خارج - الفردي والشخص « الرواية نفسها وموقعها الأيديولوجي على أنه موقف عام يتبناه المجتمع بأكمله ، على عكس رواية أمين شنار « الكابوس » فهي رؤية تاريخية سلفية « لم تزدها الهزيمة إلا صلالة ورسوخاً فهي تطرح قراءة رمزية للتاريخ لتحول الواقع إلى رمز يأخذ شكلاً أسطورياً يعكس آثار الهزيمة وليطرح مشروعاً سلفياً ، فالشخص تنقصر الأفكار والرموز فتبتعد عن مصداقيتها الإنسانية والتاريخية .

والورقة الثالثة قَدَّمَهَا الناقد غسان عبد الخالق وهي عبارة عن دراسة نقدية بعنوان « مدخل إلى الرواية الحديثة في الأردن » ، أكد خلالها على أهمية العمل الروائي المحل الذي انطلق من عمق المأساة ودل على ذلك بروايات تيسير سبول وأمين شنار وسالم النحاس ، واعتبر أن هزيمة حزيران ٦٧ لها الأثر الأكبر على الأدب والثقافة في الأردن والعالم العربي « لقد جاءت هزيمة حزيران ، لتكسر قشرة التوافق الهش ، كاشفة

عن رغبة في المحافظة على مصادرات الوحي الريفي وعدم التعرض لها من جهة ، والرغبة في حياة مكتسبات المجتمع المدني من جهة أخرى في ظل التسارع العنيف في إيقاع الحياة الاجتماعية في الأردن » .

الورقة الرابعة قَدَّمَهَا الناقد نزيه أبو نضال بعنوان « رواية الثمانينيات بين الحداثة والواقعية » فبدأ بحثه بإحصائية لعدد الروايات التي صدرت خلال الثمانينيات ٨٠ - ٩٠ فوجد حوالي ٦٥ رواية بالقياس إلى عقد السبعينيات ٢٥ رواية معظمها خارج الأردن وبين عام ٢٥ - ٧٠ صدر ٢٦ رواية . وتمثل مرحلة الثمانينيات البداية الفعلية الشاملة والمتواصلة لانطلاقة الرواية الأردنية - كما قال - . وتحدث عن المكان في الرواية الأردنية قائلاً : إن المكان الأردني ليس موجوداً في الغالبية العظمى من الروايات الأردنية باستثناء عدد بسيط لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة ، يمكن أن يشتم من خلاله وجود خدس ونكهة خاصة للمكان الأردني ، من بينها « العودة من الشمال » لفؤاد قسوس ، و « وجه الزمان » لطاهر عدوان ، و « سلطنة » لغالب هلسا ، و « أبناء القلعة » لزياد قاسم .

وتناول الناقد نزيه أبو نضال نماذج روائية تعكس خطى الحداثة والواقعية ، فتحدث عن روايات مؤسس الرزاز وإبراهيم نصر الله وإلياس فركوح (روايات الحداثة) ، وتحدث عن روايات جمال ناجي وطاهر عدوان وزياد قاسم وغالب هلسا (روايات الواقعية) . وتوصل في نهاية بحثه إلى أن الرواية الواقعية لا تزال تمثل التيار الرئيسي للرواية الأردنية وهي تتسع للتجديد والتجريب الفني والاستفادة من أشكال الإبداع الأخرى كالسينما والشعر والفنون التشكيلية .. ، أما روايات الحداثة فهي رغم قيمتها الفنية وما تنمته من شاهد على زمنها وما تعكسه من انهيارات وكوارث ودرع في زمن القمع العربي ، فإنها وفق صيغة النصّ الحداثي تسير في طريق مسدود وتعزل نفسها عن الناس ولا تلعب الدور المنوط بها ، إلى جانب الفنون الأخرى ، في أن تقيم العالم وتغيره .

الورقة الخامسة قَدَّمَهَا الناقد الدكتور عبد الرحمن ياغي بعنوان « في الرواية الأردنية » وطرح مفهوم الزمن الداخلي والزمن الخارجي في الرواية حيث قال : « وفي

الرواية زمانان : زمان خارجي وزمان داخلي ، والزمن الخارجى هو زمان إبداع العمل الروائى ، وهو المبدع وأسميه (زمن الإبداع) وهو الزمن الذى احاط بالكتاب حيث أخذ في تشكيل روايته ، وأما الزمن الداخلى ، فهو زمان الأحداث التى يرويهما العمل الروائى وأسميه ((زمان الإيقاع) .

الورقة السادسة قَدَّمها الناقد عبد الله رضوان بعنوان « الأردن في إبداع غالب هلسا » واختار نموذجاً من روايات هلسا بعنوان « زُوج وبدو وفلاحون » ركيزة لبحثه حيث عالِج المكان - الأردن - البدايات - الأردن - المجتمع القبلى - المرأة في المجتمع الأردنى القبلى - الريف في المجتمع الأردنى القبلى .

الورقة السابعة قَدَّمها الناقد أحمد المصلح بعنوان « إعادة تشكيل الواقع من خلال تحطيم مكونات السلطوية » وتناول رواية « سلطنة » لغالب هلسا ، وعالِج الجوانب الاجتماعية والسياسية ، وهو يصل إلى نتيجة مفادها أن « تكون رواية

سلطنة صورة أخرى لقصة غالب الواقعية ولكنها إن كانت كذلك فهي بكل تأكيد لا تختلف عن قصة مدام يوفارى التى كان يحملها في جيبه عبر كل محطات سلطنة الرواية وسلطنة هي الرمز الذى صنعه بنفسه ثم حطمه بنفسه أيضاً » .

الورقة الثامنة قَدَّمها الدكتور شاكر النابلسي بعنوان « كيف عبرت الرواية الأردنية عن الواقع المحلى والعربى » .

الورقة التاسعة قَدَّمها الدكتور فيصل دراج بعنوان « الرواية والمجتمع المدني » ويرى الدكتور دراج أنه « لا يمكن الفصل بين الجنس الروائى والمجتمع المدني ، حيث المكان موجود لكتاب وقارئه حزين » . ويطرح أسئلة يقول : ما هو وضع الرواية اليمنية، السودانية ، الجزائرية ، التونسية ، أو الأردنية ؟ ، ، ويؤكد أن الرواية الأردنية رواية في طور التكوين ، شأن الرواية في كثير من الأقطار العربية وتؤسس قولها العربى قبل أن تؤسس قولها المحلى الخاص بها .

الورقة العاشرة قَدَّمها الناقد ماجد السامرائى بعنوان « رواية الثمانينيات في الأردن .. الرؤية .. ومسارات التحول » ويرى السامرائى أن موضوعات الروائيين في الأردن في حقبة الثمانينيات ، ليست جديدة في الحياة العربية أو على هذه الحياة بل وحتى في الرواية التى كتبت قبل ذلك ، وتحدث عن روايات إبراهيم نصر الله ومؤنس الرزاز وجمال ناجى وإلياس فركوح وغيرهم .

وفي نهاية المؤتمر صدر بيان ختامى يحمل مجموعة توجيهات تؤكد على أهمية الحرية والفن الرافى في مواجهة كل أشكال الغزو الاستعماري للأمة العربية ، وتعزيز حرية الإبداع وكفالة حرية المدعين ، وتحرير العمل الإبداعي من التبعية والاستغلال وصيانة الحريات العامة والعمل على تعميق روح الديمقراطية وضمان حقوق الإنسان العربى وتعزيز دوره في مواجهة التحديات التى تعترض مسيرة الأمة ودعا المؤسسات الثقافية العربية إلى العمل ضمن روح المسؤولية القومية .

أصدقاء إبداع

الكتب .. رؤية أخرى

شعر / محمد أبو المجد الصايم

مقدمة

وأبحث قلوباً للكتاب .. فأفرج

القلب الكلاب

وأبحث قلوباً للصحاب .. فأهرق

القلب الصحاب ..

توضيح

الكتب لا يموت سوى عند اللزوم

وعندما يخشى البشر

الكتب سيد غابة الخوف النبيل وسيد

الوقت الخطر

الكتب ينحس في الصباح يبيت

يضحك القمر

الكتب كلب في البداية ، في النهاية

قطعة من صنع كلك ،

لحمة من طبع عطفك ، رمز بيتك في

المساء وفي السحر ..

طريقة عضة

أرايت كلباً عض ذيل رفيقه ؟

العض يبدأ بالنباح وبالصراخ مقطعاً

ومفرطاً ومجمعا

وبها معا

فهياً جذورك جفّت وماتت لدى

« لك السنبلة

والزهور التي تتبرعم

في السنة المقبلة

قبلي . ولا تدمعي

سحبُ الدمع تحجيني عن عيونك

وتفتزلُ السحر الفاصله »

تردد هياً ، فيمضي

يزدج أعضاده للرصيف

يحطُ الهوم على حجره

ثم يفتو إذا أعطت الشمس إشياها

للمساء ..

غريب ، وقد خبأت أمه جرعة بالرداء

أخرجت دمه من فضاء الوريد

وإذا جاءه فاسق بالبريد

يعانق أوطانه من بعيد

يجمع أغنية من خطاب قديم

ولميجوز ، تفرش أناتها في الأذن

وتكشف للموت أسرارها

غريب ومن يصطفى وجهه ؟

تشد المطارات أقدامه للرجوع

وتعطيه حق الركوع

ولكنه .. إذا حن يوماً لجوع

إذا حن يوماً لجوع

إن مئات الرسائل التي وصلتنا من الأصدقاء هذا الشهر ، تعلمتنا إلى تجارب الجميع مع هذا الباب وتعلمنا على قلوبهم الصبر لفكرته الجديدة ، التي بدأتنا ننفذها بتوسع منذ العدد الماضي ، ونقصد بها نشر نصوص شعرية كاملة للأصدقاء الذين تتردد في أعمالهم درجة من الإلتقان ، على أمل أن تصبح الدرجة درجات ، فستطوع في المستقبل أن نشر لهؤلاء المبدعين في متن المجلة . ومن بين الرسائل العديدة التي وصلتنا ، عشرات النصوص التي تستحق النشر في هذا الباب ، وسوف نوال نشرها في الأعداد القادمة ، مع التعليقات والردود على الرسائل الأخرى . ونود أن نذكر الأصدقاء بأن النصوص التي ننشرها هنا كاملة ، تفحص لها مكانة رمزية قدرها ثلاثون جنيهاً لكل نص . أما عدم تملينها عليها ، فلا يعني إلا أننا نراها خالية من عيب اللغة ومستوفية للشروط الفنية في حدودها الدنيا ،



فيروز تكشف للموت أسرارها
السيد الجزائري

غريب ، وقد غلقت أمه بابها دونه
وقالت له :

ملأت السجوة على سرتي
بكرة وأصيلا

وإذا رأى معشوشمةً هجم الهجوم
المستमित

فأورد الناب المذبذب بين الياف العروق
واخرجة

ويطير ثم يعوّد .. ثم يطير ثم يعوّد
حتى إذا ما اللهم جاء مفزجة
أرضي اللؤلؤيل وطار حتى آخر الليل
اليهيم وعوجة
والعش قد يأتي مباغته

يكون الفعل في هذا لأطراف المخالب أو
لأيام المصائب أو لأفعال الغدر
أرايت كلياً قد تضلّ فوق
ما يصل القدر ؟ ..

طريقة شمه
الشم أصل صفاته
وأجل شيء في دُرَى حسناته
أرايت مخلوقاً تصف له التذاكر
والعساكر مثله ؟

طريقة بوله
ما بال كلبٍ وهو ينظر عضوه
ما بال إلا في حدّ
البول يبدأ عادة تحت الحوائط
والزوايا .. في الخلاه

هناك فوق الجسر أو جنب الشجر
لا فرق بين شجيرة وشجيرة . أو
حائط وحويطة
البول لا يأتي سوى عند الطلب
أرايت كلياً بال إلا عن سبب ؟

لا بول إلا عن سبب ..

طريقة جماعه

هي غاية الغايات

رمز نهاية الحالات

قصة رعدة اللحظات بعد الرقص في
الطريقات والدوران في الصلارات
والتفكير والتدبير والتخريب والتعمير
والتجريب والتدمير والتدريب
بالساعات

هي هجمة الهجمات

تحريك قرص الشمس أم تقلب وجه
الليل نحو اللبس أم تغيير طي الذيل
وضع العكس أم تكشيرة الضحكات
هي كل ما في الكلب من إحساس
أرايت كلياً خاتمة الإحساس ؟ ..

طريقة نومه

والنوم عند الكلب لا يعني سوى
الراحة

في البيت عند الباب بين الزدع فوق
القش في الساحة

والنوم عند الكلب لا سهد ولا أرق
أرايت كلياً عَته الأرق ؟ ..

خلفمة

سلمت بيتي للكلاب .. فسنتج البيت
الكلاب

أهديت بيتي للمصاحب .. فدمر البيت
المصاحب

احفاد شوقى

شعر/صلاح عيد

أحفاد شوقى عندهم رُد
وأراك بالأحفاد تعتد
والرّة من فكر ومن نهم
الاثنان هذا الجوهر الفرد
وهما رجوع بالقصيد إلى
أصل لعق الكون يعتد
حيث الطبيعة كلها انقسمت

شطرين : منبعث ويرتد
في دوة من نقطة بدأت
ولها إليها دائماً عود
ما اليوم إلا نبض كوكبنا
شطراء مبيض ومسوّد
والنبض في الذرات منتظم

هذا الذي لم يخطب العد
أين القديم أو الجديد هنا ؟
لا الفرق موجود ولا الحد
وترى الغموض أو الوضوح به
ضد يحل محله ضد
هذا الغموض ليس مرحلة
في الفهم نور ظلامها الجد ؟
عجبا لمن جعلوه فلسفة

لهم إليها وحدها القصد
الكن ، عذب الشعر صورته
إيقاعه يهدأ ويشد
أحفاد شوقى هناك ردهم
يرضى بثاقب رايه الجد

جولة الابداع

• وليد مفرح ، • ويقوم بال مناقشة الدكتور
عز الدين اسماعيل ، وذلك يوم الأحد
١٢/٢٧ .

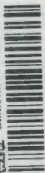
• في الذكرى الخامسة للاديب الكبير
الراحل « عبد الرحمن الشرفاوى » اقامت
الهيئة العامة للصور الثقافية ، بالتعاون مع
مديرية ثقافة المنوفية بشبين الكرم ، امسية
شعرية يوم الأحد ١٢/٢٩/١١ ، على
شرف الاديب الراحل بمستقر رأسه (قرية
الدلاتون) واشترك في هذه الامسية : ماجد
يوسف وحلمي سالم وحسن طليح من
الشعراء ، وه محمد السيد عيد ،
وه ابراهيم عبد المجيد ، وه مسحت
الجياري ، من الابداء والمثاق . مع ليلف من
الشعراء والادباء الآخرين ، من بينهم شعراء
المنوفية وادباؤها .

• تقيم الجمعية المصرية للنقد الادبي
بمقر جمعية محبي الفنون الجميلة بجازين
سبتي بالقاهرة ، عدة ندوات ومحاضرات
مساء كل يوم أحد اسبوعيا في برنامجها
الخاص هذا الموسم ، ومن المحاضرات
والندوات التي ستعقد خلال شهر ديسمبر
القادم ، ندوة حول ديوان (**صفحة من كتاب
الليل**) للشاعر « زين العابدين فؤاد »
ويشارك فيها الاستاذان **مجدى توفيق** ،
ولحمد مجاهد يوم الأحد ١٢/٦ : وندوة
حول كتاب (**فوكوه**) للدكتور « محمد على
الكبرى » يشارك فيها الدكتور « صلاح
قنصوه » والاستاذ « ابراهيم عمر » يوم
الأحد ١٢/١٢ : ومحاضرة عن (**رؤية
المنهج النقدي الحديث في ضوء نظرية
الشفاهمية**) يلقيها الدكتور « حسن الينا عز
الدين » يوم الأحد ١٢/٢٠ : ومناقشة
لكتاب (**فضاء الصوت الدرامي**) للدكتور

• ستصدر من قبرص اعتبارا من مطلع
عام ١٩٩٢ ، مجلة ادبية ثقافية جديدة
يعنوان (**مدى**) ، ويرأس تحرير هذه المجلة
الشاعر العراقي الكبير « **معدى يوسف** »
الذي ظل يعد لهذه المجلة ويخطط لها مع
بعض كبار المثقفين طوال السنوات الثلاث
الماضية . وسوف تهتم (**مدى**)
باستراتيجية عامة تضع الدفاع عن الابداع
وحرية الفكر وتبادل الأفكار في صدر اولوياتها
كما تطمح إلى تشجيع الحوار المفتوح وتعدد
الآراء . ويرى رئيس التحرير « **معدى
يوسف** » ، أننا في حاجة ماسة الآن ، إلى بلورة
حركة ثقافية فاعلة ترمي إلى استنهاض طرق
العملية الإبداعية الأسلمية : الإنتاج
والتلقي ، حتى يمكن بذلك وقف حالات
التداعى التي عاشتها الثقافة العربية في
السنوات الماضية ، ثم الانطلاق إلى أفق
جديدة ، يكاد فيها الاعتبار للثقافة الحرة .



Bibliotheca Alexandrina



0530792